Handbuch

bey dem

Generalbasse

und der

Composition

mit zwo- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht

und mehrern

Stimmen,

für

Anfänger und Geübtere,

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin,

verlegts Gottlieb August Lange. 1762.

Sandberger.

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Sr. Wohlgebohrnen,

dem

Herrn Legationsrath von Mattheſon.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Wohlgebohrner, Hochgelahrter,

Inſonders Hochzuehrender Herr Legationsrath,

Ein weiterer Raum als der Raum einer Zuſchrift gehörte dazu, wenn ich mich den gewöhnlichen Geſetzen einer Zuſchrift unterwerfen wollte, und der Ruhm Ew. Wohlgebohrnen iſt zu ſehr verbreitet, als daß er bedarf, an einem Orte einer Schrift erhoben zu werden, den Schmeicheley und Eigennutz zu oft entweihet haben. Geſchicktere Federn als die meinige haben ſich vorlängſt um die Wette bemühet, Deroſelben Verdienſte zu beſchreiben, und dem müßte in der That kein deutſches Herz in ſeinem Buſen ſchlagen, dem IHR Nahme nicht verehrungswürdig ſeyn ſollte. Noch bey der ſpäteſten Nachwelt wird es der prächtigen Hammonia zum Vorzuge ihrer Zeit gereichen, in ihren Ringmauern

einen Mann gehabt zu haben, der die Verdienste zehn einzelner Personen in der seinigen vereinigt, dessen Staatserfahrenheit die klugen Britten erkannt und belohnet, über dessen Gelehrsamkeit ganze Akademien erstaunen, und aus dessen gründlichen und vortreflichen Schriften die ganze musikalische Welt seit bey nahe einem halben Jahrhundert den vortheilhaftesten Unterricht ziehet.

Ich habe mich glücklich zu schätzen, daß meine wenige bisherige Bemühungen Ew. Wohlgebohrnen geneigten Beyfalls gewürdigt worden, und was für eine glückliche Vorbedeutung auf den Beyfall der Welt würde es seyn, wenn auch der gegenwärtige Versuch, den ich hiemit Denenselben, wiewohl mit zitternden Händen, überreiche, Deroselben gütige Aufnahme erhalten sollte. Wie sehr wünschte ich, Ihnen ein ausnehmenderes Merkmahl von der vollkommnen und lebhaften Hochachtung geben zu können, mit der ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Wohlgebohrnen

Berlin,
den 20 April, 1755.
erneuert
den 25. April 1762.

gehorsamer Diener,
Marpurg.

Vorrede.

Indem ich hiemit das Vergnügen habe, dem Publico mein Handbuch aufs neue zu überreichen: so finde ich dabey nichts hauptsächliches zu erinnern, als daß ich, so wie ehemahls, also auch itzo, in Ansehung der Theorie dem Herrn **Rameau**, und in Ansehung der practischen Regeln, unserm Herrn **C. P. E. Bach**, so viel als möglich zu folgen gesucht habe. Letzterer hat seit kurzem seine Regeln gemein gemachet, und das Werk des erstern ist bereits seit 1722 aller Welt bekannt.

Ich laße es mir gar gerne gefallen, daß dieser oder jener aus meinen geringen Schriften so viel entlehnet, als ihm gut deucht. Meine Gewohnheit aber ist es nicht die Quellen, woraus ich geschöpfet, mit Stillschweigen vorbeyzugehen. Ich mache mir also ein Vergnügen, die Meister zu nennen, deren Grundsätze und Anmerkungen ich in meinen Nutzen zu verwenden gesucht habe; und ich weiß, daß ich keine vortreflichere Meister als einen **Rameau** und **Bach** nennen kann, jenen in der Theorie und diesen in der Praxi.

Mein eclectisches System in der Harmonie bleibt unverändert, so lange mir nicht jemand ein mit unumstößlichen Gründen erwiesenes beßers entgegen setzet.

Vorrede.

Herr Sorge ist nicht der Mann, der dieses zu thun im Stande ist, so gern er auch wollte. Wenn jeder Mensch sich selbst zu beurtheilen, und in seine Sphäre zurückzugehen wüßte, so würde er, der Herr Sorge, nichts anders thun, als den Stimmhammer in die Hand nehmen, und ein paar Monochorde verfertigen, ohne sich um die Lehre von der Harmonie zu bekümmern.

Mit Musikern, die glauben, daß die Lehre von den Intervallen und Accorden nicht in einen vernünftigen Zusammenhang gebracht werden könne, und die also in dem musikalischen Wesen keine Ordnung finden, habe ich im geringsten nicht allhier zu thun. Sie beschimpfen ihre Kunst, und zeigen daß sie entweder nicht lesen können, oder daß sie nicht verstehen, was sie lesen; und wer will mit Leuten disputiren, die von der Unordnung ihres Kopfes auf die Beschaffenheit einer Kunst, und auf die Köpfe andrer Leute schließen.

Der berühmte Herr Formey giebt, in seinem Abrisse einer auserlesenen Bibliothek, den Liebhabern der Litteratur den Rath, sich von jedem Buche allezeit die neueste Edition anzuschaffen —. Ich werde es auch gerne sehen, wenn man die erste Ausgabe dieses Handbuches nunmehro völlig auf die Seite legt. Ein Tag lehrt den andern. Welcher Musiker in den Gedanken steht, daß seine Einsichten keiner Vermehrung oder Verbeßerung fähig sind, giebet dadurch zu erkennen, daß er entweder noch gar keine Einsichten in die Natur und Beschaffenheit seiner Kunst hat, oder daß er der abgeschmackteste Thor ist, der nur gefunden werden mag. Ich empfehle mein Werk aufs neue dem geneigten Wohlwollen des Lesers.

Isocrates in Euagora.

Artes et omnia caetera aucta esse videmus, non per eos, qui vsitata retinuerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque mouere praua omnia non dubitarunt.

Inhalt.

Inhalt.

Einleitung. Seite 1

I. Absatz. Von den Tönen und Tonleitern, 4
Von der diatonischen Tonleiter, 7
Von der diatonisch-chromatischen, 7
Von der diatonisch-chromatisch enharmonischen, 7

II. Absatz. Von den Intervallen, 9
Eintheilung der Consonanzen, 15
Eintheilung der Dissonanzen, 16

III. Absatz. Von den Tonarten und der Modulation, 17
Von der Verwandtschaft der Tonarten, 21
Von den Paralleltonarten, 22
Von der Modulation, 24 sqq.

I. Abschnitt. Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden, 26
Unterscheid eines Grundaccordes, und eines umgekehrten Satzes, 27
Eintheilung der Grundaccorde in die vom ersten und zweyten Range, 27. 28
In wie weit die Septime die Mutter der dissonirenden Sätze ist, 30
Vom Orgelpunct 31

I. Absatz. Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen, 31 sqq.
Ist entweder hart oder weich, 32
Was von dem daher entspringenden Sextenaccorde zu merken ist, 33
Was von dem daher entspringenden Sextquartenaccorde zu merken ist, 34
Was von der Quarte zu merken ist, 34. 35.
Von den Versetzungen des Dreyklanges, 36

II. Absatz. Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklange, und dessen Umkehrungen, 37
Wird eingetheilt in den weichen verminderten, und harten übermäßigen Dreyklang 37 sqq. und 40 sqq.

III. Absatz. Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen, ingleichen vom dissonirenden Vierklange, 43 sqq. und 49 sqq.
Sätze mit der übermäßigen Serte, 44. 45
— mit der verminderten Tert, 44
— mit der verminderten Serte, 45. 46
— mit der übermäßigen Tert, 47
— mit der übermäßigen Prime, 48
— mit der verminderten Octave, 49

IV. Absatz. Vom Septimenaccord, und dessen Umkehrungen, 51 sqq.
Von den gültigen Septimensätzen, 52
Von dem Septimenaccorde an sich, 54
Von stillstehenden Septimen, insgemein durchgehenden, 57
Von nachschlagenden Septimen, 57
Vom Satze der Sextquinte, 60

Vom

Vom Satze der Terzquarte, Seite 63
Vom Satze der Secunde, 66
Unterschied der Secunde und None, 67
V. Absatz. Vom Nonenaccord, und den davon abstammenden Sätzen, 69
Vom Ueber- und Untersetzen, 69. 70
Vom vollen Nonenaccord, 70
Vom Nonenseptimenaccord mit der Terz, 70. mit der Quinte, 70
Vom schlechten Nonenaccord, 71
VI. Absatz. Vom Undecimenaccorde, und den davon abstammenden Sätzen, 72
Unterscheid der Quarte und Undecime, 73
Vom funfstimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte, 73
Vom Quartnonenaccord mit der Septime, 74
Ursprung eines irrig so genannten durchgehenden Secunden-Septimen und Sextquintensatzes, 75
Vom Quartnonenaccord mit der Quinte, 75
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein beweglicher Quartseptimenaccord mit der Terz, 75
β) ein stillstehender Quartseptimenaccord mit der Terz, 76
Vom Quartseptimenaccorde mit der Quinte, 76
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein Quartseptimenaccord mit der Terz, 76
β) ein Sextsecundenaccord mit der Quinte, 76
γ) ein Secundquartquartenaccord, 76
Vom Quintquartenaccorde, 76
Aus dessen Umkehrung entsteht
α) ein Quartseptimenaccord, welcher zur Aufhaltung des Sextquartenaccordes dienet, 77. ist nicht mit demjenigen zu vermischen, der zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet 77
β) ein Secundquintenaccord, 77
Vom Sextnonenaccord mit der Terz, 78
VII. Absatz. Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen, 78
Unterscheid der Sexte und Terzdecime, 79
Vom Sextquartnonenaccorde mit der Septime, 79
Vom Sextquartnonenaccorde, 80
Vom Sextseptimenaccorde mit der Quarte, 81. mit der Terz, 81
Von der Umkehrung des letztern, woraus ein Secundterzenaccord entsteht, 81. 82
Ursprung eines stillstehenden Septimen- vollständigen Sextquinten- und Terzquartenaccordes, 82
VIII. Absatz. Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen der untergeschobnen Accorde, 82
II. Abschnitt. Von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen, 84
Vom Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte. 86

Hand-

Handbuch
bey dem Generalbasse und der Composition.

Einleitung.

§. 1.

Man mag für die Singstimme oder für Instrumente, für die Orgel, den Flügel, die Geige ꝛc. zwey- drey- oder mehrstimmig, im Kirchen- Theatralischen, oder Kammerstol, in der strengen (gebundenen, gearbeiteten, contrapunctischen,) oder galanten (freyen, ungebundnen,) Schreibart, in deutscher oder welscher Sprache ꝛc. und so weiter, componiren: so müssen alle diese verschiednen musikalischen Ausarbeitungen, in einem gewissen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ihrer

rer Art und Gattung, nach den auf die Vorschriften der Natur und Vernunft gebaueten Regeln der Kunst, die Probe halten soll; das ist, der Satz oder die Composition muß rein seyn, und die Abhandlung dieses Theiles aus der musikalischen Setzkunst, nebst der Lehre vom Generalbasse, machet den Gegenstand dieses Werkes aus.

§. 2.

Das Wort Composition wird auf dreyerley Art hauptsächlich gebraucht, als 1) für den Zusammenhang und die Wissenschaft der Regeln von der Harmonie, Melodie und Rhytmik. 2) Für die Fertigkeit, diese Regeln zu einem vorhabenden Zwecke mit guter Wirkung anwenden zu können; und 3) in besonderm Verstande, für die alleinige Lehre von der Harmonie, so wie wir es hier nehmen. Das Wort Satz, dessen man sich anstatt Composition öfters bedienet, so wie es im Augenblicke geschehen ist, hat außer dieser Bedeutung annoch verschiedne andere, indem es bald für einen einzelnen aus gewissen metrischen Formeln bestehenden Gedanken, bald für ein einzelnes Tonstück aus einer Suite oder Sonate ꝛc. u. s. w. genommen wird. Der Composition wird die Execution, oder die Ausführungskunst, d. i. die Fertigkeit, ein Tonstück dem Character der Composition gemäß, mit der Stimme oder auf einem Instrument auszuüben, entgegen gesetzet.

§. 3.

So wie die Substanz oder der Inhalt eines ganzen Tonstückes, dem unterlegten Basse gemäß, in eine Folge verschiedner Arten von einzelnen Accorden aufgelöset werden kann: (*) eben so lassen sich alle diese Arten von Accorden auf zween Hauptstammaccorde zurücke führen. Der erste Umstand hat vor ohngefähr hundert und sechzig Jahren, nemlich zum Anfange des XVIIten Jahrhunders, einem berühmten Componisten in Italien, Nahmens Ludewig Viedana, Gelegenheit gegeben, bey der von ihm vorgenommenen Verbesserung der Melodie, und Einführung der Monodien oder Solosätze, den Generalbaß zu erfinden; und

(*) Man sehe meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleitung zum Generalbaß, IV. Cap. §. 7. pag. 68. wo man findet, in wie fern man sagen könne, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe.

und der letztere Umstand hat den noch lebenden gelehrten Tonkünstler in Frankreich, den Herrn Rameau, vor ohngefähr vierzig Jahren veranlasset, das System des Grundbasses zu entwickeln. Der Generalbaß ist zur Erleichterung der Ausführungskunst erfunden worden; der Grundbaß aber, um den Zusammenhang der Regeln der Composition und des Generalbasses desto vernünftiger erklären, und so zu sagen, mit einem Blick übersehen zu können. Der Generalbaß, auf Seiten des Componisten betrachtet, besteht in der Wissenschaft, den harmonischen Inhalt eines Tonstückes, über oder unter dem Basse desselben, durch Ziffern und andere bequeme Zeichen, dem Auge richtig vorzustellen; und auf Seiten des Ausführers in der Fertigkeit, diesen also bezeichneten Baß auf hiezu tauglichen Instrumenten dem Gehör geschickt darzubringen. Insgemein bedienet man sich des Worts Accompagnement, oder Begleitung, um die Abspielung eines Generalbasses anzuzeigen. Diese Wörter werden alsdenn in besonderm Verstande genommen; denn im allgemeinen Verstande ist jeder Ripienist ein Accompagnateur oder Begleiter.

§. 4.

Die Reinigkeit eines musikalischen Satzes hänget von der guten Wahl und dem richtigen Gebrauche der musikalischen Intervallen und Accorde ab. Das heißt,

1) es müssen keine andere Intervalle und Accorde, als solche gewählet werden, die für die Natur der menschlichen Stimme und der musikalischen Instrumente, und folglich in Ansehung der Ausübung, keinen Widerspruch in sich halten. (Man sehe hievon den Vten Band 2tes Stück meiner Beyträge, Seite 136 sqq.)

2) es müssen alle Intervalle und Accorde, consonirende und dissonirende, die nach ihrer Natur ihnen zukommende gesetzmäßige Fortschreitung haben,

I. Absatz.

Von den Tönen und Tonleitern.

§. 5.

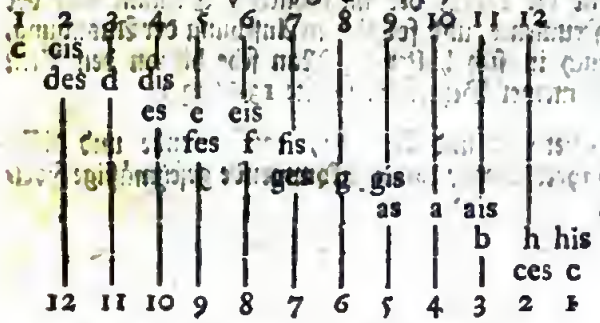
Aus Tönen entstehen Intervalle, und aus Intervallen Accorde. Man hat in der ganzen Musik, nach ihrer jetzigen Beschaffenheit, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Töne, eilferley Arten von Intervallen, und zween Hauptstammaccorde, auf welche sich alle übrige Accorde beziehen.

§. 6.

Es sind weit mehr als zwölf Töne möglich. Weil es aber vernünftig ist, keine andere zur Ausübung zu bringen, als solche, deren Verhältniß gegen einen andern nicht nur deutlich in die Ohren fällt, sondern zugleich mit der Natur der menschlichen Stimme übereinstimmet, und also von selbiger bequem hervorgebracht werden kann: so werden aus diesem Grunde keine andere Töne als solche zugelassen, die die vorigen Eigenschaften haben; und deren sind nicht mehr als zwölf, die aber durch ihre verschiedne Anwendung die Kraft von ein und zwanzig Tönen bekommen.

§. 7.

Die ein und zwanzig Töne, (*) wovon die Rede ist, sind folgende:



§. 8.

(*) Man sehe meine Anmerk. über die Sorgische Anleit. zum G. B. Seite 47. von dem Ursprung der vollständigen diaton. chrom. enharmon. Tonleiter.

§. 8.

Die vorhergehenden ein und zwanzig Töne werden in sieben unabhängige, und in zweymahl sieben, oder vierzehn abhängige Töne eingetheilet. Die sieben unabhängigen Töne sind die allererſten sieben Töne, die uns die Natur giebt, und welche wir, überhaupt gesprochen, und um einen Terminum a quo zu bestimmen, mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnen. Wir werden von der Natur gezwungen, die übrigen zweymal sieben Töne als so viele abhängige Töne zu betrachten, und ihnen auf den Klangſtuffen der sieben unabhängigen einen Platz anzuweisen; woher es denn geschicht, daß jeder unabhängige Ton auf seiner Klangſtuffe in zween auf ihn sich beziehende abhängige Töne eingeschloſſen wird. So stehet z. E. der Ton c zwischen ces und cis, d zwischen des und dis, u. s. w. Die sieben ersten Töne der Musik, die zur Erfindung der übrigen Gelegenheit gegeben, werden die sieben Haupttöne der Musik, und ihre Folge wird die Tonleiter genennet.

§. 9.

Man wird in dem Schemate der ein und zwanzig Töne weder ein Doppelfis, noch Doppelbe, u. s. w. finden. Die Ursache ist diese, weil diese Benennung nur in der Circulation der Tonarten vorkommt, wenn nemlich diese oder jene Tonart, im Laufe der Modulation, unter einer verwechselten Vorstellung, auf dem Papier erscheinet, z. E. Gis dur, anstatt As dur. Da diese Art der Verwechselung der Töne in dem innern Wesen der Musik nichts ändert, (denn dis und xfis ist nichts anders als es und g,) sondern nur einen äußerlichen Umstand zur Ursache hat: so können die sogenannte fisis, oder fisfis, oder Doppelfis, ꝛc. feses, fesfes, oder Doppelfes, wie man sie nennen will, im geringsten nicht in der Liste der Töne aufgeführet werden. Sie werden aus Ursachen in der Aufschreibung eines Tonstückes zugelaſſen, ihrer Substanz nach aber in Töne aus der ordentlichen vollständigen Tonleiter von ein und zwanzig Tönen aufgelöset; und im Singen wird dasjenige Tonstück, wo dergleichen doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen, in einen leichtern Ton transponirt, wo man, wenn man claviſiret, oder ohne Text singet, alsdenn eine einzige Sylbe, anstatt zwoer oder dreyer, zum Aussprechen des Tons bekömmt.

§. 10.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet, ſo findet man daß ſie entweder von gleicher oder ungleicher Größe, das iſt, Höhe oder Tiefe ſind. Zween Töne von gleicher Größe werden ein Einklang (*) genennet, z. E. c c, und wenn ſelbige von ungleicher Größe ſind, ſo nennet man ſie ein Intervall. (*) Man beſchreibt daher insgemein ein Intervall durch den Raum oder Unterſcheid von einem Ton zum andern. Da dieſer Unterſcheid größer oder kleiner ſeyn kann, ſo entſtehen daher verſchiedne Arten von Intervallen. Weil in der Muſik keine andere als vernehmlich hörbare, und bequem ſingbare Intervalle zugelaſſen werden können: ſo iſt unſer kleinſtes Intervall der halbe Ton, der aber zweyerley iſt, groß oder klein.

a) Der große (oder diatoniſche) halbe Ton iſt der kleinſte Unterſcheid von einer Stuffe zur andern, z. E. c—des; gis—a.

b) Der kleine (oder chromatiſche) halbe Ton iſt der kleinſte Unterſcheid von einem Ton zum andern auf eben derſelben Stuffe, z. E. c cis; as—a.

Der ſo genannte Viertheilston, oder enharmoniſche Ton, z. E. cis—des; gis—as, iſt ein bloß idealiſches oder fingirtes Intervall, nach der Beſchaffenheit unſerer heutigen Muſik, und wird in einerley Klang-

(*) Die Wörter Einklang und Intervall ſind zwey ſchon lange von vielen Tonkünſtlern für ſehr ungeſchickt erkannte Wörter. Das erſtere bedeutet ſeiner grammatiſchen Zuſammenſetzung nach nichts mehr als einen einzigen Klang; und gleichwohl gehören zween Klänge dazu, um einen muſikaliſchen Einklang zu bilden; und alſo ſollte man ja billig eher Zweyklang als Einklang ſprechen. Weil das Wort Zweyklang aber auch ſonſten für Intervall gebrauchet wird: ſo entſtehet hierdurch eine Hinderniß, ſich in beſagtem Verſtande des Worts Zweyklang zu bedienen. Wir müſſen alſo auf ein ander Wort denken; und dieſes wird kein anders, als vollkommne oder reine Prime ſeyn können. Die Urſache davon wird in der Folge, wenn die Secunden, und Terzen ꝛc werden erkläret werden, ohne weitern Unterricht jedermann einfallen.

Das Wort Intervall iſt deßwegen unſchicklich, weil die reine Prime den Intervallen beygezählet wird, und gleichwohl zwiſchen den beyden Klängen, die die reine Prime bilden, nichts weniger als ein Intervall vorhanden iſt. Da wir gewohnt ſind, Dreyklang, Vierklang oder Fünfklang (Trias, Tetras, Pentas) zu ſagen, warum ſpricht man anſtatt Intervall, nicht lieber Zweyklang, oder Dyas?

Klanggröße ausgeübet. Ich habe also seinetwegen meine Erklärung der halben Töne zu ändern keine Ursache gehabt.

§. 11.

Aus der Zusammensetzung zween halber Töne von verschiedner Art, nemlich des großen und kleinen, entsteht ein Intervall, welches wir einen ganzen Ton nennen, z. E. c d, aus c des, des d; oder aus c cis, cis d.

§. 12.

Nun sind wir im Stande, das im §. 7. gegebene Schema der ein und zwanzig Töne näher zu beleuchten. Wir bemerken also, daß dreyerley musikalische Tonleitern in selbigem enthalten sind.

α) Die erste Tonleiter heißet die diatonische, und besteht aus nichts als aus großen halben, und aus ganzen Tönen.

z. E. c d e f g a h | c ingleichen g a h c d e fis | g ꝛc.

oder

f g a b c d e | f, und so weiter.

So lange eine solche diatonische Folge von Tönen mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnet wird, so heißet sie insgemein schlecht weg die musikalische Tonleiter, ingleichen die natürliche Tonleiter. Geschicht diese diatonische Folge aber mit andern Tönen, z. E. mit g a h c d e fis, oder f g a b c d e ꝛc. und so weiter: so heißet sie eine versetzte Tonleiter.

β) Die zweyte Tonleiter heißet die diatonisch-chromatische, und besteht aus vermischten kleinen und großen halben Tönen.

z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h | c

oder

c des d es e f ges g as a ais h | c

γ) Die dritte Tonleiter heißet die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter, und besteht aus kleinen und großen halben, und aus den idealischen Viertheilstönen. Man hat im §. 7. davon ein Schema gesehen. Die Viertheilstöne darinnen sind 1) cis—des, 2) dis—es, 3) e—fes, 4) eis—f, 5) fis—ges, 6) gis—as, 7) ais—b, 8) h—ces, und 9) his—c.

§. 13.

Digitized by Google

§. 13.

Ein Ton für ſich allein betrachtet iſt weder diatoniſch, noch chromatiſch oder enharmoniſch. Er iſt nur das eine oder andere in Vergleichung mit einem andern. Z. E. der Ton c iſt für ſich weder diatoniſch, noch chromatiſch oder enharmoniſch. Aber gegen des betrachtet, iſt er diatoniſch, gegen cis chromatiſch, und gegen his enharmoniſch; und ſo mit andern Tönen. Es kann alſo jeder Ton, nach ſeinem Verhältniſſe gegen einen andern, ſowohl diatoniſch, als chromatiſch und enharmoniſch ſeyn. Dieſes mögen ſich diejenigen merken, welche die mit c d e f g a oder h bezeichneten Töne diatoniſche, und die Töne fis cis gis ꝛc. oder b es as ꝛc. chromatiſche Töne, und daher die Verſetzungszeichen die chromatiſchen Zeichen nennen. Dieſe Benennung iſt grundfalſch. Denn die Folge von cis dis eis fis gis ais his, oder des es f ges as b c iſt ſo gut diatoniſch, als die von c d e f g a h.

§. 14.

Es iſt im §. 5. und 6. geſaget worden, daß wir nicht mehr als zwölf auf alle Weiſe von einander unterſchiedene Töne in der Muſik haben, obgleich weit mehr als dieſe möglich ſind. Ich bemerke itzo allhier, daß durch die auf alle Weiſe von einander unterſchiedne Töne die innerhalb dem Umfange der diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter liegende zwölf Töne verſtanden werden. Denn außerhalb dieſem Umfange findet noch eine große Anzahl von muſikaliſchen Tönen ſtatt. Aber dieſe Töne ſind nicht auf alle Weiſe von denen in dem beſagten Umfang enhaltnen unterſchieden. Denn wenn man die Reihe der zwölf Töne vollendet hat, und mit dem Schritt eines halben Tons weiter geht, ſo findet es ſich, daß der dreyzehnte mit dem gegebenen erſten Ton dergeſtalt übereinſtimmet, daß man nur einen einzigen Ton zu hören glaubet. Man nennet deswegen den Unterſcheid von dem erſten zum dreyzehnten Ton in der bewußten Folge von zwölf Tönen eine Aequiſonanz, obwohl insgemein aus Urſachen, die in der Folge werden deutlich werden, eine Octave. Dieſer dreyzehnte Ton iſt alſo kein von dem gegebenen erſten auf alle Weiſe unterſchiedner Ton, ſondern nichts anders als der im zweyten Grade der Gröſſe reproducirte gegebne erſte Ton ſelbſt, der in dem Grade der Höhe, wo er itzo ſtehet, zu dem erſten oder Anfangston einer zwar ungleichen aber ähnlichen Folge von eben ſo vielen Tönen werden kann, als vor ihm hergegangen

gen

gen sind; und wovon sich der vierzehnte gegen den zweyten, der funfzehnte gegen den dritten, u. s. w. verhält, wie sich der dreyzehnte gegen den ersten verhielte, nemlich wie 2 gegen 1, oder wie eine Octave. Gehet man noch weiter, so wird sich der fünf und zwanzigste Ton gegen den vorhergehenden dreyzehnten, wie dieser gegen den ersten; der fünf und zwanzigste aber selbst sich gegen den ersten, wie 4 gegen 1, oder wie eine Doppeloctave verhalten, und selbiger ist nichts anders, als der im dritten Grad der Größe wiederhohlte gegebne erste Ton c selbst, u. s. w.

§. 15.

Was folget aus allem diesen? Dieses, daß die beyden Töne, die sich wie 1 gegen 2 verhalten, und deren Intervall, wie gesagt, in der Praxi eine Octave genennet wird, die Gränzen aller nur möglichen Töne sind. Denn innerhalb dem Umfange der Octave ist noch eine große Menge von Tönen zwischen jedem halben Tone möglich. Diese taugen aber nicht zu unserer musikalischen Ausübung, und die Rede ist gar nicht davon, was zwischen den zwölf halben Tönen in dem Umfang einer Octave annoch möglich ist. Wenn nun die Töne der Stoff von den Intervallen, und diese der Stoff von den Accorden sind: so braucht es keines weitläuftigen Vernunftschlusses, um zu beweisen, daß die Octave der Gränzstein aller Töne, Intervallen und Accorde ist; und daß folglich alles, was nur in der Musik gemacht wird, innerhalb der Octave seinen Grund haben muß. Dieses wird in der Folge deutlicher werden.

II. Absatz.

Von den Intervallen.

§. 16.

Da nach dem vorhergehenden die Anzahl aller Intervallen in den Umfang einer Octave eingeschlossen ist: so fragt es sich, wie viel deren sind. Diese Frage aus dem Grunde zu beantworten, ist zu merken, daß, da wir nicht mehr als zwölf reelle Töne in der Musik haben, zwischen ei-

nem gegebnen Grundton und seiner Octave, die den dreyzehnten Ton gegen den Grundton macht, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Intervalle möglich sind. Weil die gedachten zwölf Töne aber nicht allein gegen den Grundton der Octave, sondern auch unter sich verglichen werden können; und hernach der Einklang aus einer Ursache, die wir im §. 18. anzeigen werden, unter die Anzahl der Intervallen aufgenommen wird: so geschicht es, daß wir just die Anzahl von vier und zwanzig Intervallen erhalten, die sich nach der Anzahl der zwischen dem gegebnen Grundton als dem Termino a quo, und seiner Octave als Termino ad quem, liegenden acht Klangstuffen, in achterley Arten eintheilen lassen. Jede Art erhält ihren Nahmen von der Zahl der Stuffe, und die Intervallen werden mit den schon bekannten Intervallen von halben und ganzen Tönen, die allhier ebenfalls nach ihren Stuffen ihre besondern Nahmen erhalten, ausgemessen. Auf diese Weise erhalten die Intervallen, die auf der ersten Stuffe liegen, den Nahmen der Primen; die auf der zweyten heißen Secunden; die auf der dritten Terzen; die auf der vierten Quarten; die auf der fünften Quinten; die auf der sechsten Sexten; die auf der siebenten Septimen, und die auf der achten Octaven. Da die Secunde, Quarte und Sexte, in Ansehung ihres harmonischen Gebrauchs auf zweyerley Art ausgeübet werden: so kömmt es daher, daß selbige nur in gewissen Fällen also, in andern aber Nonen, Undecimen, und Terzdecimen genennet werden. Wir können aus diesem Grunde eben so gut, als wir aus zwölf Tönen ein und zwanzig machen, aus achterley Arten von Intervallen ihrer eilf machen, und die vier und zwanzig Gattungen von Intervallen, steigen dadurch zur Anzahl von zwey und dreyßig hinauf.

§. 17.

Alle Intervallen werden aufwärts, d. i. von dem tiefern Ton gegen den höhern abgezählet, woferne man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret. Es giebt zweyerley Primen, dreyerley Secunden, viererley Terzen, dreyerley Quarten, dreyerley Quinten, viererley Sexten, dreyerley Septimen, zweyerley Octaven; und hernach dreyerley Nonen, dreyerley Undecimen, und zweyerley Terzdecimen. Aus folgender Tabelle wird man jede Art und Gattung von Intervallen näher kennen lernen.

I. Pri-

I. Prime.

1) Die reine Prime, insgemein Einklang genannt, besteht aus zween Tönen von gleicher Größe, z. E. c c oder a a. Tab. I. fig. 1.

2) Die übermäßige Prime besteht aus einem kleinen halben Ton, c cis, oder a ais. fig. 2.

II. Secunde.

3) Die kleine Secunde ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zwo Stuffen, als c des, oder a b. fig. 3.

4) Die große Secunde ist ein Intervall von zwo Stuffen, welches aus zween halben Tönen von verschiedener Art, oder aus einem ganzen Ton besteht, als c d, oder a h. fig. 4.

5) Die übermäßige Secunde ist ein Intervall von einem kleinen halben und ganzen Ton in zwo Stuffen, c dis, oder as h. fig. 5.

III. Terz.

6) Die verminderte Terz ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stuffen, als cis es, oder ais c. fig 6.

7) Die kleine Terz ist ein Intervall von einem ganzen und großen halben Ton in drey Stuffen, als c es, oder a c. fig. 7.

8) Die große Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stuffen, als c e, oder a cis. fig. 8.

9) Die übermäßige Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton in drey Stuffen, als b dis.

IV. Quarte.

10) Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und zween großen halben Tönen in vier Stuffen, als cis f.

11) Die reine Quarte ist ein Intervall von zween ganzen und einem großen halben Ton in vier Stuffen, als c f, oder a d, fig. 9.

12) Die übermäßige Quarte ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stuffen, z. E. c fis, oder a dis. fig. 10.

13) Die verminderte Quinte besteht aus zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stuffen, als cis g, oder a es. fig. 11.

14) Die reine Quinte besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stuffen, als c g, oder a e. fig. 12.

15) Die übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stuffen, als f cis.

16) Die verminderte Sexte besteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in sechs Stuffen, als dis b.

17) Die kleine Sexte besteht aus drey ganzen und zween grossen halben Tönen in sechs Stuffen, als c as, oder a f. fig. 13.

18) Die große Sexte besteht aus vier ganzen und einem grossen halben Ton in sechs Stuffen, als c a, oder a fis. fig. 14.

19) Die übermäßige Sexte besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stuffen, als c ais, oder as fis. fig. 15.

20) Die verminderte Septime besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stuffen, als cis b, oder ais g. fig. 16.

21) Die kleine Septime besteht aus vier ganzen und zween großen halben Tönen, in sieben Stuffen, als c b, oder a g. fig. 17.

22) Die große Septime besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stuffen, als c h, oder a gis. fig. 18.

23) Die verminderte Octave besteht aus vier ganzen und drey großen halben Tönen in acht Stuffen, als cis $\bar{c}$, oder a $\bar{as}$. fig. 19.

24) Die reine Octave besteht aus fünf ganzen und zween großen halben Tönen in acht Stuffen, als c $\bar{c}$, oder a $\bar{a}$. fig. 20.

IX. None.
25) Die kleine None ist die Octave der kleinen Secunde, als c des, oder a b. fig. 21.
26) Die große None ist die Octave der großen Secunde, als c d, oder a h. fig. 22.
27) Die übermäßige None ist die Octave der übermäßigen Secunde, als c dis.

X. Undecime.
28) Die verminderte Undecime ist die Octave der verminderten Quarte, als cis f.
29) Die reine Undecime ist die Octave der reinen Quarte, als c f, oder a d. fig. 23.
30) Die übermäßige Undecime ist die Octave der übermäßigen Quarte, als c fis, oder a dis. fig. 24.

XI. Terzdecime.
31) Die kleine Terzdecime ist die Octave der kleinen Sexte, als c as.
32) Die große Terzdecime ist die Octave der großen Sexte, als c a.

§. 18.

Ich werde in diesem §. allerhand Anmerkungen über den vorhergehenden §. beybringen. 1) Wenn man schlechtweg von der Prime, Octave, Quinte und Quarte redet: so verstehet man allezeit die reinen Intervallen dieses Nahmens, und wenn man schlechtweg von den Terzen und Sexten redet, so verstehet man allezeit die consonirenden. 2) Die Wörter rein, vollkommen, gut, ordentlich, voll, natürlich ꝛc. ingleichen vermindert, verkleinert, mangelhaft, unvollkommen, falsch ꝛc. ingleichen übermäßig, vergrößert ꝛc. sind synonimisch, wenn von dem Sitze und der Größe eines Intervalls die Rede ist. 3) Es haben einige Tonmeister die Gewohnheit, die reine Quinte die große, und die verminderte die kleine zu benennen. Diese Benennung ist falsch, indem die Wörter groß und klein nur von den Intervallen solcher Stuffe natürlicher Weise gebraucht werden können, welche zweyerley Gattungen von Consonanzen enthält. Da nun auf der Stuffe der Quinte nur eine einzige Gattung von Consonanz vorhanden ist: so passet die Benennung ohne Zweifel nicht. 4) Der Einklang wird aus dieser Ursache in die Liste der Intervallen aufgenommen, weil er in der Praxi der Octave gleich geschätzet wird, und ihre Stelle alle

Augenblicke vertreten muß. Man muß ihn als ein Intervall in uneigentlichem Verstande betrachten. 5) Auf der Klangstuffe einer Prime sind zwey Intervalle von einerley Größe vorhanden, nemlich zwo übermäßige Primen. Zum Exempel auf der Primstuffe a ist die übermäßige Prime as a, und a as vorhanden. Wenn man diese übermäßige Primen, z. E. as a, dergestalt auf zwo Notenzeilen zu Papiere bringet, daß das as in die oberste, und das a in die unterste Zeile geschrieben wird: so scheinet sich eine verminderte Prime darzustellen. Es scheinet aber auch nur so. Denn da der tiefste Ton von beyden das as ist; bey Vergleichung zweyer Tongrößen aber allezeit der tiefste Ton die Basis ist, und seyn muß: so siehet man wohl, daß die Vorstellung auf dem Papier nichts entscheidet; und daß folglich die Töne as a, oder a as, kein verringertes, sondern ein übermäßiges Intervall enthalten, man mag übrigens in der Melodie das as auf a, oder das a auf as folgen lassen. Denn so wie z. E. die Töne c fis allezeit eine übermäßige Quarte machen, man mag fis auf c, oder c auf fis, in vier Stuffen einander folgen lassen: so bleibt auf ähnliche Art das Intervall as a, oder a as allezeit eine übermäßige Prime. Noch eins. Nothwendig muß ein verringertes Intervall von einem übermäßigen der Größe nach differiren. Wir sehen dieses an allen übermäßigen und verringerten Intervallen. Wenn nun von a zu as kein kleinerer Raum ist als von as zu a, sondern allezeit das Verhältniß eines kleinen halben Tons bleibt: so kann das daraus entstehende Intervall nothwendig nicht zu gleicher Zeit übermäßig und vermindert seyn. — Man sehe annoch, was ich wegen der vermeinten verminderten Prime in meinen Beyträgen, V. Band 2. St. pag. 137 sq. gesagt habe. 6) Es führen einige Scribenten vom Generalbaß das Intervall einer übermäßigen Octave an. Ich habe es ehedessen selbst gethan; aber nach besser überlegter Sache befunden, daß diese Benennung nicht richtig ist. Es ist eine um eine Octave erhöhte übermäßige Prime und weiter nichts. Die Ursache davon findet man ebenfals in meinen Beyträgen an dem vorhin angeführten Orte, und selbige ist in wenig Worten die augenscheinliche Ueberschreitung der Gränzen der reinen Octave. Wollte man eine übermäßige Octave annehmen: so müßte selbige in ihrem wirklichen Gebrauch, (denn die Signaturen des Generalbasses entscheiden nichts,) von der übermäßigen Prime unterschieden seyn, so wie die None es von der Secunde ꝛc. ist. Aber dieses ist sie nicht, und also fällt das Intervall einer

übermäßigen Octave weg; ob ich gleich sonsten nichts dawider habe, daß man sich Kürze wegen dieser Benennung bedienet.

§. 19.

Die vornehmsten Intervallen unter allen sind die Prime und Octave, die Quinte, Terz und Septime. Die Ursache ihres Vorzuges wird sich in der Lehre von der Erzeugung und Beziehung der Accorde an den Tag legen. Wir bemerken hier blos, daß vermittelst der Umkehrung der Verhältnisse, die Prime zur Octave, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Secunde wird. Folgendes Schema, worinnen die Prime mit 1, die Secunde mit 2, u. s. w. vorgestellet wird, dient dazu die Sache annoch faßlicher zu machen.

1 2 3 4 5 6 7 8

8 7 6 5 4 3 2 1

Es ist hierbey in Acht zu nehmen, 1) daß in der Umkehrung die reinen Intervallen wieder zu reinen werden; z. E. die reine Quinte c g wird in die reine Quarte g c verändert. 2) Daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. Z. E. die große Terz c e wird in die kleine Sexte e c, und die kleine Terz c es in die große Sexte c es verändert. 3) Daß die übermäßigen Intervallen zu verminderten, und umgekehrt die verminderten zu übermäßigen werden. Z. E. die übermäßige Prime c cis wird in der Umkehrung zur verminderten Octave cis c, und die verminderte Terz cis es zur übermäßigen Sexte es cis.

§. 20.

Die Intervallen beruhigen entweder das Gemüth, oder sie beruhigen es nicht. Die von der erstern Art werden Consonanzen, und die von der letztern Dissonanzen genennet. Es lehret aber die Erfahrung, daß nicht alle Consonanz in gleichem Grade beruhigen, und unter den Dissonanzen giebt es einige, die weniger als andere beunruhigen. Daher geschicht es,

(*) daß die Consonanzen in vollkommne und unvollkommne eingetheilet werden. Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne die weniger beruhigen.

*) Die

α) Die vollkommne Conſonanzen ſind 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

β) Unvollkommne Conſonanzen ſind 1) die große Terz, 2) die kleine Sexte, 3) die kleine Terz, und 4) die große Sexte.

(**) Daß die Diſſonanzen in vollkommne, unvollkommne, und alterirte eingetheilet werden. Vollkommne Diſſonanzen ſind, die mehr beunruhigen; unvollkommne, die weniger beunruhigen; alterirte, die theoretiſch betrachtet, durch ſich allein diſſoniren; practiſch aber in dem temperirten Zirkel unſerer Tonleiter nur durch ihre Verbindung diſſoniren.

α) Vollkommne Diſſonanzen ſind 1) der übermäßige Einklang, 2) die verminderte Octave, 3) die kleine Secunde, 4) die große Septime, 5) die große Secunde, 6) die kleine Septime, 7) die verminderte Terz, und 8) die übermäßige Sexte.

β) Unvollkommne Diſſonanzen ſind 1) die reine Quarte, 2) die übermäßige Quarte, und 3) die verminderte Quinte.

γ) Alterirte Diſſonanzen ſind 1) die übermäßige Secunde, 2) die verminderte Septime, 3) die verminderte Quarte, und 4) die übermäßige Quinte.

δ) Unvollkommne und alterirte Diſſonanzen zugleich ſind 1) die übermäßige Terz, und 2) die verminderte Sexte.

Da die Intervallen den Accorden ihre Wirkung mittheilen, ſo ſind alle Accorde conſonirend, wo alle Intervalle conſonirend ſind. Sobald ſich aber in einem Accorde ein diſſonirendes Intervall meldet, ſo entſteht dadurch ein diſſonirender Accord.

(***) Ob die Nonen, Undecimen und Terzdecimen gleich erhöhte Secunden, Quarten und Sexten ſind: ſo folgen ſie doch nicht der Natur dieſer Intervallen, ſondern der Natur der Septimen, und zwar derjenigen, von welchen ſie in Anſehung ihres harmoniſchen Gebrauches abſtammen. Doch dieſes wird man nicht eher als bis im Artikel von den Accorden verſtehen lernen. Man merke alſo nur allhier überhaupt, daß die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in allen Fällen Diſſonanzen ſind; zwar die Terzdecimen nicht an ſich, ſondern nur wegen ihrer harmoniſchen Zuſammenſetzung.

III.

III. Absatz.

Von den Tonarten und der Modulation.

§. 21.

Ehe wir die Lehre von der Verbindung der Intervallen vornehmen, wollen wir von den Tonarten und der Modulation ein Wort sagen. Man verstehet durch Tonart oder Modus eine innerhalb dem Raum einer Octave in Ansehung des Sitzes der beyden halben Töne bestimmte Ordnung der diatonischen Tonleiter. In diesem Verstande ist in den Tönen d e f g a h c d eine andere Tonart vorhanden, als in e f g a h c d e, u. s. w. Nachdem man viele Säcula hindurch Mühe gehabt hat, sich wegen der Anzahl und Beschaffenheit der Tonarten zu vergleichen: so hat man endlich gefunden, daß man keiner als der sogenannten dur oder ionischen, und der mol oder der äolischen Tonart bedarf, und daß alle übrige möglichen sich auf die eine oder andere von beyden beziehen. So bezieht sich z. E. die lydische und mixolydische auf die ionische; die dorische aber auf die äolische Tonart. Die Beziehung gründet sich auf die Beschaffenheit der Terzen, als wodurch die harte und weiche Tonart hauptsächlich von einander unterschieden werden. (*)

§. 22.

Die harte (**) Tonart, die besser die große Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die große Terz gegen den Grundton der Tonart, und ihre beyde halben Töne von der dritten zur vierten, und

(*) Bey den Griechen wurde das, was wir eine Tonart nennen, eine Octavengattung; und was wir eine Versetzung oder Transposition nennen, eine Tonart genennet. Man sehe meine Einleitung in die Geschichte der Musik, pag. 121. §. 97.

(**) Vor hundert Jahren war mit den Wörtern hart oder dur, weich oder mol, annoch ein ganz andrer Begriff als heutiges Tages verknüpfet. Ich übergehe aber die Beschreibung davon allhier, und behalte mir vor, diese Sache anderswo abzuhandeln.

und siebenten zur achten Stuffe. Da es zwölf reelle Töne in der Musik giebt, so ist sie folglich, weil jeder Ton zum Grundtone einer Tonart geleget werden kann, zwölfmahl möglich. Wir nehmen zur allererſten Tonart diejenige an, deren Töne ihre Nahmen mit den Nahmen der allererſten Tonleiter gemein haben, nemlich die Octave

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c

Wir nennen dieſe Tonart C dur die natürliche harte Tonart, und alle eilf übrigen, die nichts als Verſetzungen davon ſind, verſetzte harte Tonarten. Dieſe Verſetzungen müſſen in eben derjenigen Ordnung nach einander entwickelt werden, als die Töne in der Muſik ſind gefunden worden, nemlich Quintenweiſe. Wir werden ſie ſofort nach der Reihe darlegen, wenn wir annoch zuvor von der weichen Tonart werden geredet haben.

§. 23.

Die weiche Tonart, die beſſer die kleine Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die kleine Terz und ihre beyden halben Töne von der zweyten zur dritten, und fünften zur ſechſten Stuffe. Sie iſt, wie die harte Tonart, zwölfmahl möglich. Da wir die Tonart C dur für die allererſte harte angenommen haben, ſo müſſen wir nothwendiger Weiſe die Tonart A mol, wegen ihrer Verwandſchaft mit C dur, für die allererſte weiche Tonart annehmen. Ihre Töne folgen auf nachſtehende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	f	g	a (*)

Im

(*) Von den älteſten Zeiten der Muſik an bis auf den berühmten Guido Aretinus, der im eilften Säculo lebte, hat die muſikaliſche diatoniſche Tonleiter, wiewohl unter einer andern Benennung, mit a angefangen, und ihre beyden halben Töne an ebendemjenigen Orte gehabt, da unſere weiche Tonart ſelbige hat, nemlich zwiſchen der 2. und 3ten, und 5. und 6ten Stuffe. Guido iſt der erſte geweſen, der die Tonleiter von c, oder nach ſeiner Benennung, von ut, anfangen laſſen, und dadurch den Sitz der halben Töne, zwiſchen die 3. und 4te und 7te und 8te Stuffe verleget hat. Seine Methode hat ſich hernach überall ausgebreitet, und wird annoch bis auf den heutigen Tag beybehalten.

Im Singen pfleget man, nach Art der Franzoſen, die es zu allererſt gethan haben, nur im Abſteigen der Tonleiter des weichen Modi, die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu laſſen, nemlich

a g f e d c h a

und im Aufſteigen den einen halben Ton zwiſchen die ſiebente und achte Stuffe zu verlegen, als

a h c d e fis gis a

Dieſes aber ändert im geringſten nichts in dem Weſentlichen der Tonart, wie man in der Folge ſehen wird. (*) Uebrigens wird die Tonart A mol die natürliche weiche Tonart genennet, welcher alle eilf übrigen vermittelſt der Verſetzung ähnlich gemachet, und wornach ſelbige verſetzte weiche Tonarten genennet werden. Dieſe Verſetzungen müſſen in eben derjenigen Ordnung entwickelt werden, da man die verſetzten Durtonarten entwickelt hat, nemlich Quintenweiſe, in auf- und abſteigender Ordnung.

§. 24.

Hier folgen die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten mit ihren Nahmen, und nach ihrer Verwandſchaft, wovon hernach, neben einander geſtellet. Sie ſind in zwo Claſſen vertheilet, wovon die aufſteigende diejenigen Tonarten enthält, die Kreutze gebrauchen, und die abſteigende diejenigen, die Been gebrauchen.

Aufſteigende Claſſe

der harten								und der	weichen Tonarten.							
1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	g	a	h	c	d	e	fis	g	2)	e	fis	g	a	h	c	d	e
3)	d	e	fis	g	a	h	cis	d	3)	h	cis	d	e	fis	g	a	h
4)	a	h	cis	d	e	fis	gis	a	4)	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
5)	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e	5)	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
6)	h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	6)	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
7)	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	7)	dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
8)	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis	8)	ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais
9)	gis	ais	his	cis	dis	eis	xfis	gis	9)	eis	xfis	gis	ais	his	cis	dis	eis.

(*) Man ſehe von der weichen Tonart meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleit. zum G. B. Seite 89-92. ingleichen Seite 31-34.

Abſteigende Claſſe.

der harten								und der	weichen Tonarten.							
1) c	d	e	f	g	a	h	c	1) a	h	c	d	e	f	g	a
2) f	g	a	b	c	d	e	f	2) d	e	f	g	a	b	c	d
3) b	c	d	es	f	g	a	b	3) g	a	b	c	d	es	f	g
4) es	f	g	as	b	c	d	es	4) c	d	es	f	g	as	b	c
5) as	b	c	des	es	f	g	as	5) f	g	as	b	c	des	es	f
6) des	es	f	ges	as	b	c	des	6) b	c	des	es	f	ges	as	b
7) ges	as	b	ces	des	es	f	ges	7) es	f	ges	as	b	ces	des	es
8) ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	8) as	b	ces	des	es	fes	ges	as
9) fes	ges	as	bb	ces	des	es	fes.	9) des	es	fes	ges	as	bb	ces	des.

§. 25.

Da hier dem Anſehen nach mehr als zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten vorgebracht worden ſind: ſo wollen wir hierüber eine Erläuterung geben. Es ſind fünf Dur- und fünf Moltöne unter einer zwiefachen Vorſtellung vorgebracht worden, nemlich 1) E dur und Fes dur, 2) H dur und Ces dur, 3) Fis dur und Ges dur, 4) Cis dur und Des dur, und 5) Gis dur und As dur; ferner 1) Cis mol und Des mol; 2) Gis mol und As mol; 3) Dis mol und Es mol, 4) Ais mol und B mol, und 5) Eis mol und F mol. Wenn man alſo bey jeder Tonart fünf Vorſtellungen weniger zählet, ſo wird ſuſt die Zahl von zwölf harten und zwölf weichen Tonarten da ſeyn. Die Urſache, warum ich einige Tonarten in einer zwiefachen Geſtalt gezeiget habe, iſt, weil die von der ſchweren Art nicht allein in Fantaſien, und im Recitativ, ſondern auch in ordentlichen Tonſtücken, die viele Verſetzungszeichen zur Vorzeichnung brauchen, vermittelſt der Modulation vorkommen. Denn ſonſten componirt man nicht in Fes, Ces und Gis dur; ſondern in E, H und As dur; auch nicht in Des, As, Eis und Ais mol, ſondern in Cis, Gis, F und B mol. Es würde thöricht ſeyn, ſich eine Sache, die man leichter haben kann, ohne Noth ſchwer zu machen. Die Töne Fis dur und Ges dur, ingleichen Dis mol und Es mol ſind beyde gebräuchlich. Hingegen iſt Des dur gebräuchlicher als Cis dur.

§. 26.

§. 26.

Es ist leichte zu erachten, daß die Ordnung der Versetzungszeichen der Ordnung, in welcher die Tonarten einander folgen, ähnlich seyn muß. Die mit Kreuzen erhöhten Töne folgen also in aufsteigenden Quinten folgender maßen einander:

1	2	3	4	5	6	7
fis	cis	gis	dis	ais	eis	und his

Die mit einem Be erniedrigten Töne aber in absteigenden Quinten; oder aufsteigend gerechnet, Quartenweise, als:

1	2	3	4	5	6	7
b	es	as	des	ges	ces	fes

§. 27.

Die Kreuze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden wesentliche Versetzungszeichen, und die andern, die durch den Lauf der Modulation in ein Tonstück kommen, zufällige Versetzungszeichen genennet. So ist z. E. in einem aus dem G dur oder E mol gesetzten Stücke das fis ein wesentliches, das cis hingegen ein zufälliges Versetzungszeichen. Hingegen sind beyde Töne, fis und cis, in D dur und H mol wesentlich, u. s. w.

§. 28.

Die Prime oder der Grundton eines Modi wird sonsten auch die Principalnote der Tonart, ingleichen die Finalseyte oder tonische Note ꝛc. genennet. Die Terz heißt insgemein die Mediante; die Quinte, die Dominante, und die große Septime die characteristische oder tonbezeichnende Note, ingleichen Semitonium Octauae, oder Septima characteristica, und in den vorigen Zeiten *chorda elegans*, die zierliche Seyte.

§. 29.

Wenn von der Verwandtschaft der Tonarten und Accorde die Rede ist, so fragt man entweder

1) wie nahe eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder ein Molton mit einem andern Moltone verwandt sey? oder
2) wie nahe eine Durtonart mit einem Molton, oder umgekehrt, eine Moltonart mit einem Durton verwandt sey?

§. 30.

Die erste Frage zu entscheiden, schreibet man den einen Dur- oder Molton hin, und steiget so lange Quintenweise hinauf oder herunter, bis der andere Dur- oder Molton, dessen Grad der Entfernung man von dem erstern wissen will, zum Vorschein kömmt. Z. E. Man will wissen, wie weit die harte Tonart c von der harten Tonart a, oder es, ingleichen wie weit die Moltonart A von der Moltonart fis, oder c entfernet ist? Antwort; alle im dritten Grade: Man sehe folgendes Schema.

3	a	cis	e		3	fis	a	cis
2	d	fis	a		2	h	d	fis
1	g	h	d		1	e	g	h
	C	E	G			A	C	E
1	f	a	c		1	d	f	a
2	b	d	f		2	g	b	d
3	es	g	b		3	c	es	g

Es wird nicht nöthig seyn, zu erinnern, daß diese Tabellen sowohl unten als oben, durch alle versetzte Tonarten fortgesetzt werden können.

Wenn zwo Tonarten, eine in aufsteigender und die andere in absteigender Linie, mit einer dritten Tonart in gleichem Grade verwandt sind: so hat allezeit die in der aufsteigenden Linie vor der in der absteigenden den Vorzug; und folglich ist G dur mit C dur näher verwandt, als F dur; und E mol näher mit A mol, als D mol.

§. 31.

Was die zweyte Frage belanget, so ist das geschwindeste Mittel die Verwandschaft zwoer Tonarten von verschiedenem Geschlecht zu erkennen, diese:

1) Daß man die Durtonart hinschreibt, ihre weiche Parallelton-art (*) unten und oben drüber setzet, und hernach Quintenweise die übri-

(*) Um die beyden Tonarten von zweyerley Geschlecht, die bey einem verschiednen Grundton, aus Tönen gleiches Nahmens bestehen, und einerley Vorzeichnung haben, unter eine Hauptbenennung zu bringen, pflegt man sich der Benennung Parallel-Tonarten zu bedienen. Diese zwo Paralleltonarten sind in Absicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterschieden, wovon der oberste Ton die Prime der harten, und der unterste die Prime der weichen Tonart ist, z. E. die

übrigen weichen Tonarten sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. man will wissen, im wie vielsten Grade die Tonarten H mol und G mol von C dur entfernet sind: Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

h	d	fis	3
e	g	h	2
a	c	e	1
C	E	G	
a	c	e	1
d	f	a	2
g	b	d	3

Wenn man wissen will, ob E mol oder D mol, die nach dieser Vorstellung, beyde im zweyten Grade von C dur entfernet sind, näher mit C dur verwandt ist: so ist zu merken, daß allhier eben wie vorhin die aufsteigende Linie den Vorzug hat, und daß folglich E mol näher, als D mol, mit C dur verwandt ist.

2) Daß man die Moltonart hinschreibt, ihre harte Paralleltonart unten und oben drüber setzet, und hernach die übrigen harten Tonarten Quintenweise, sowohl in auf- als absteigender Linie hinzufüget. Z. E. Man will wissen, im wievielsten Grade die Tonarten D dur und B dur von A mol entfernet sind? Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

d	fis	a	3
g	h	d	2
c	e	g	1
A	C	E	
c	e	g	1
f	a	c	2
b	d	f	3

Da vorhin bey der Frage, welche von zwoen Tonarten, die in gleichem Grade

die kleine Terz sey a — c. Hier enthält der Ton c die harte, und der Ton a die weiche Tonart. Diese beyde Tonarten sind, wie bekannt, die allerersten Tonarten, und folglich auch die beyden allererſten Paralleltonarten. Die eilf übrigen folgen in auf- und absteigender Linie Quintenweise nach, wie man im vorhergehenden §. 24. gesehen hat.

Grade von einer dritten entfernet ſind, die vornehmſte iſt, die aufſteigende Linie den Vorzug entſchied: ſo iſt zu merken, daß der Vorzug allhier von der abſteigenden Linie entſchieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt iſt. Die Urſache, warum allhier die abſteigende Linie, und dort die aufſteigende den Vorzug der Verwandtſchaft entſcheidet, iſt etwas ſpeculativiſch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abſchnitt, erkläret worden, wohin ich den Leſer verweiſe. Da ich in dem Artikel von der Verwandtſchaft zwoer Tonarten von zweyerley Geſchlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: ſo will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretiſch, und die gegenwärtige mehr practiſch iſt. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelſt einer Erklärung dargethan werden kann. Es hänget von jedem Leſer ab, ſich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der **Einheit** erfordert, daß bey jedem Tonſtücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der **Mannigfaltigkeit** erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonſtück geſetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechſele, und durch dieſe Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas ſchönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Geſanges in Abſicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen **Modulation** bezeichnet. Man bedienet ſich aber deſſelben auch in beſonderm Verſtande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in dieſem letztern Verſtande, und bemerken dem zu Folge, daß jede Haupttonart, d. i. jede zum Grunde eines Tonſtückes gelegte Tonart in fünf Nebentonarten ausweichen kann, wovon ihr nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtſchaft zu zählen, drey im erſten, und zwo im zweyten Grade verwandt ſind.

§. 33.

§. 33.

Die fünf Nebentonarten einer harten Haupttonart haben ihren Platz auf der Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte der Prime; und die fünf Nebentonarten einer weichen Tonart auf der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Prime. Die Beschaffenheit der Nebentonarten in Absicht auf ihr Geschlecht, wird durch die Terz eines jeden Nebentons, nachdem nemlich der Notenplan des Hauptons selbige giebet, entschieden. Also gehet man z. E.

aus C dur
in D mol, E mol, F dur, G dur, und A mol.

Hierunter sind die drey Tonarten G dur, A mol und F dur im ersten; die beyden in E mol und D mol aber im zweyten Grade mit C dur verwandt.

aus A mol
in C dur, D mol, E mol, F dur und G dur.

Hierunter sind die drey Tonarten E mol, C dur und D mol im ersten; die beyden in F dur und G dur aber im zweyten Grade mit A mol verwandt.

Es ist zu merken, daß man nur in einem der jetzt erklärten fünf Nebentöne einer Haupttonart, und sonst in keinem einzigen andern Ton eine Cadenz anbringen kann. Accorde, die auf einen andern Ton und Tonart ihr Absehen haben, z. E. f a c es aus B dur; fis ais cis e aus H mol ꝛc. können nur zufälliger Weise im Vorbeygehen berühret werden.

§. 34.

In der galanten Schreibart ist es erlaubt, einen kurzen Rhytmus, bey welchem eine Durtonart zum Grunde liegt, bey der Wiederhohlung desselben auf eben denselben Stuffen, in eine Moltonart zu versetzen, worauf man in die Durharmonie wieder zurücke geht. Dieser Proceß findet aber im geringsten nicht umgekehrt Statt, wenn bey der zu wiederhohlenden Passage ein Moltonart zum Grunde liegt.

§. 35.

Die enharmonischen Modulationen, vermittelst welcher man die Natur eines Accords ändert, und z. E. durch die Veränderung der Zeichen den Satz gis h d f in as h d f, oder gis h d eis, u. s. w. verwandelt, und alsdenn aus dem A mol ins C mol, oder Fis mol übergehet, gehören in die fantastische und recitativische Schreibart. Diese Enharmonie ist auf so vielerley Art möglich, als Arten dissonirender Sätze vorhanden sind.

I. Abſchnit.

Von der harmoniſchen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden.

§. 1.

Die Intervalle können auf zweyerley Art verbunden werden, übereinander, und hintereinander. Wenn ein Intervall mit dem andern über einander verbunden wird, ſo heißet dieſes ein Accord oder Satz. Eine Reihe hinter einander verbundener Intervalle heißet eine **Melodie** oder ein einfacher Geſang; und eine Reihe zwoer oder mehrer verbundnen Melodien, oder eine Reihe auf einander folgender Accorde, heißet eine **Harmonie**, oder ein zuſammengeſetzter **Geſang**. Harmonie und Accord ſind alſo wie ein Ganzes und ein Theil von einander eigentlich unterſchieden, ob ſie gleich öfters vermiſchet werden, und ein Wort für das andere gebraucht wird.

§. 2.

Man ſtreitet, ob die Harmonie von der Melodie, oder dieſe von jener entſtehe. Da zu einer Harmonie wenigſtens zweyerley Melodien, eine höhere und eine tiefere, erfordert werden, und folglich jene nicht eher würklich da iſt, bevor man dieſe hat: ſo entſpringet in dieſem Verſtande allerdings die Harmonie von der Melodie. Dieſer Meinung iſt der Herr von **Mattheſon**. Wenn man aber wieder betrachtet, daß keine einfache Melodie concipiret werden kann, die nicht auf eine gewiſſe zum Grunde liegende Harmonie ihr Abſehen hätte: ſo gehet in dieſem Verſtande die Harmonie vor der Melodie vorher. Dieſer Meynung iſt der Herr **Rameau**. Meine Gedanken hierüber habe ich in meinen Anmerkungen über den Sorgiſchen G. B. im IV. Capitel Seite 64 - 69. zu Tage geleget.

§. 3.

§. 3.

Nach der Anzahl der über einander zuſammengeſetzten Töne, d. i. nach der Anzahl der verſchiedenen Melodien, werden die Stimmen oder Partien einer Compoſition abgezählet, und die Sätze zwey- drey- vier- fünf- und mehrſtimmig genennet. Aber ſo viele Reihen derſelben man auch über einander verbinden kann: ſo können dennoch alle nur mögliche Harmonien im Grunde nicht mehr als entweder drey- oder vierſtimmig ſeyn. Die übrigen Stimmen nemlich, welche die Anzahl der Töne dieſer Harmonien überſchreiten, entſtehen entweder aus den ſchon vorhandenen Stimmen, wenn nemlich nach gewiſſen Regeln, bald dieſe bald jene Conſonanz verdoppelt, und aus der Verknüpfung derſelben hinter einander eine neue Stimme hervorgebracht wird; oder es werden zween einfache Accorde hin und wieder zuſammengeſetzet, wodurch zwar in der That an demjenigen Orte der Compoſition, wo ſolches geſchicht, die Anzahl der verſchiedenen Töne vermehret wird, der Grund der Harmonie aber, auf welchen ſich die ganze Zuſammenſetzung bezieht, dennoch allezeit vierſtimmig bleibt. Man erinnere ſich allhier, daß der vierſtimmige Satz von jeher für den vollkommenſten gehalten worden, und daß man nicht mehr als vier Hauptſtimmen hat, als den Baß, Tenor, Alt und Diskant.

§. 4.

Ein Accord, der den Grund der Exiſtenz eines andern enthält, heißt ein Stamm- oder Grundaccord. Das unveränderliche Merkmahl eines Grundaccords iſt der terzenweiſe Bau deſſelben, (*) und jeder andrer Accord, wo die Intervallen nicht terzenweiſe über einander verbunden ſind, iſt kein Grundaccord, ſondern ein umgekehrter Accord. Da wir nicht mehr als zweyerley Arten von Intervallen, dem Geſchlechte nach, haben, nemlich conſonirende und diſſonirende: ſo kann es dem Geſchlechte nach nicht mehr als zweyerley Arten von Grundaccorden geben, nemlich conſonirende und diſſonirende.

§. 5.

Die Grundaccorde werden in Abſicht auf die Beziehung der Accorde unter ſich in Grundaccorde vom erſten und zweyten Range eingetheilet.

(*) Man ſehe den V. Band, 2tes Stück meiner Beyträge ꝛc. Seite 153-155.

Grade von einer dritten entfernet ſind, die vornehmſte iſt, die aufſteigende Linie den Vorzug entſchied: ſo iſt zu merken, daß der Vorzug allhier von der abſteigenden Linie entſchieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt iſt. Die Urſache, warum allhier die abſteigende Linie, und dort die aufſteigende den Vorzug der Verwandtſchaft entſcheidet, iſt etwas ſpeculativiſch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abſchnitt, erkläret worden, wohin ich den Leſer verweiſe. Da ich in dem Artikel von der Verwandtſchaft zwoer Tonarten von zweyerley Geſchlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: ſo will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretiſch, und die gegenwärtige mehr practiſch iſt. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelſt einer Erklärung dargethan werden kann. Es hänget von jedem Leſer ab, ſich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der **Einheit** erfordert, daß bey jedem Tonſtücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde geleget werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfange, und in D dur oder C mol endige. Die Regel der **Mannigfaltigkeit** erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonſtück geſetzet wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechſele, und durch dieſe Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas ſchönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Geſanges in Abſicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen **Modulation** bezeichnet. Man bedienet ſich aber deſſelben auch in beſonderm Verſtande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in dieſem letztern Verſtande, und bemerken dem zu Folge, daß jede Haupttonart, d. i. jede zum Grunde eines Tonſtückes gelegte Tonart in fünf Nebentonarten ausweichen kann, wovon ihr nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtſchaft zu zählen, drey im erſten, und zwo im zweyten Grade verwandt ſind.

§. 33.

ſey der vorige gis h d f. Wenn der Ton c unter gis geſtellet wird: ſo entſteht der Undecimenaccord C - gis h d f.

3) Der Accord der Terzdecime, beſtehend aus Septime, None, Undecime und Terzdecime, welcher entſteht, wenn unter den Grundton eines Septimenſatzes eine Septime geſtellet wird. Z. E. wenn unter den vorigen Septimenſatz gis h d f ein a geſetzet wird: ſo entſteht der Terzdecimenſatz A - gis h d f.

Alle drey Accorde ſind fünfſtimmig, und diſſonitende Sätze, und entſpringen durch das Unterſetzen der Intervallen von dem Septimenſatze, deſſen Fortſchreitung ſie in Anſehung der characteriſtiſchen Intervallen ihrer Zuſammenſetzungen behalten, wie aus ihrer Vorbereitung und Auflöſung zu erſehen iſt. Durch characteriſtiſche Intervallen werden allhier die Nonen in den Nonenaccorden, die Undecimen in den Undecimenſätzen, und die Terzdecimen in den Terzdecimenſätzen verſtanden. Dieſe drey Accorde werden ſonſten unterſchobne Accorde genennet, und zwar deßwegen, weil ihr Grundton, in Abſicht aufs Ganze betrachtet, ein unterſchobner und uneigentlicher Grundton iſt, welcher weggethan werden muß, wenn man die eigentliche und wahre Grundharmonie, worauf ſie ihr Abſehen haben, und an deren Stelle ſie ſtehen, entwickeln will. Ich habe dieſe Materie im zweyten und dritten Stücke, des Vten Bandes der Beyträge ꝛc. in dem Artikel: Unterſuchung der Sorgiſchen Lehre von den Diſſonanzen, ausführlich abgehandelt, wohin ich den Leſer verweiſe. Man kann auch hierüber des Herrn C. P. E. Bachs zweyten Theil vom Verſuche das Clavier zu ſpielen, Cap. XXIV. vom Orgelpunct, nachleſen. Da das Wort Grundaccord öfters mit einem umgekehrten Accord, und das Wort Grundbaß ſowohl mit jedem ſchlechten als bezifferten Baſſe vermenget zu werden pfleget: ſo iſt es nöthig, da wo eine Zweydeutigkeit zu beſorgen iſt, die Grundaccorde und den Grundbaß, wovon hier die Rede iſt, etwas näher zu beſtimmen. Man kann alsdenn die Grundaccorde die Stammgrundaccorde, und den Grundbaß den Stammgrundbaß nennen.

§. 8.

Die Grundaccorde vom erſten Range werden, in Abſicht auf die vom zweyten, einfache, und die vom zweyten Range alsdenn zuſam-

mengeſetzte Accorde genennet. In dieſem Verſtande beſteht der Nonenſatz e gis h d f aus den zween Septimenaccorden gis h d f, und e gis h d. Es wird dieſes zum Verſtändniß des obigen §. 3. hinlänglich ſeyn.

§. 9.

Wenn wir keine diſſonirende Dreyklänge hätten, ſo könnte man annehmen, daß die Septime die Mutter aller diſſonirenden Sätze wäre. So aber iſt die Septime nur die Mutter von den innerhalb der Octave enthaltenen vierſtuffigen diſſonirenden Sätzen; und außerhalb der Octave verwandelt ſie ſich durch das Unterſetzen einer Terz, Quinte oder Septime, entweder in eine None, Undecime, oder Terzdecime, um die hiernach benennten Accorde zu produciren. Da alle nur mögliche Accorde innerhalb der Octave ihren Grund haben müſſen, ſie mögen ſich ſonſten ſo weit ausdehnen als ſie wollen: ſo iſt leichte einzuſehen, daß kein andrer Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord concipiret werden kann, als ein ſolcher, deſſen Grundton ein unterſchobner Ton ſeyn muß. Dieſes iſt die Klippe, woran der Verſtand des Herrn Sorge geſcheitert hat. Er denket dieſem Umſtand ſchon über Jahr und Tag nach, und kann ihn nicht begreiffen. Wann wird es in dieſem Kopfe einmahl lichte werden?

§. 10.

Man ſtoße ſich nicht daran, daß man den Undecimen- und Terzdecimenaccord in der Praxi unter andern Benennungen ausübet, und Quarte und Undecime, und Serte und Terzdecime vermiſchet, obgleich ſonſten zwiſchen der Secunde und None ein Unterſchied gemachet wird. Es iſt der Generalbaß daran Schuld, in welchen wir der Bequemlichkeit wegen nicht doppelte Ziffern aufnehmen wollen; und wowider ich ſonſten auch nichts einzuwenden habe. Wir könnten aber, da wir heutiges Tages ſo viele neue Zeichen für den Generalbaß erdenken, auch mit Beybehaltung der einfachen Zahlen, ein leichtes Zeichen erfinden, um die Undecime von der Quarte, und die Terzdecime von der Serte zu unterſcheiden. Man brauchte z. E. die 4 oder 6, wenn ſie für 11 oder 13 ſtehen, nur in zween Halbzirkel einzuſchließen.

§. 11.

Die Umkehrungen der Grundaccorde vom erſten Range werden, wenn regelmäßig damit umgegangen wird, alle zugelaſſen, überhaupt geſpro-

sprochen. Unter den Umkehrungen der Grundaccorde vom zweyten Range, haben einige das Bürggerrecht überall erworben. Andere sind problematisch, und werden nur in Orgelpuncten zugelassen; und verschiedene andere taugen zu nichts anderm als zum Wegwerfen. Ich werde von den problematischen und verwerflichen Accorden besonders handeln, wenn ich zuförderst die überall gebräuchlichen Sätze werde dargeleget haben.

§. 12.

Einen Accord umkehren heißt in der Praxi, den Baßton eines Accords mit einem andern Ton aus seinem Umfange verwechseln, und in den Baß stellen. Z. E. der Accord sey der Septimensatz g h d f. Wenn hieraus h d f g, oder d f g h, oder f g h d gemacht wird: so saget man, daß man den Accord g h d f umgekehret hat.

§. 13.

Wenn über einem aushaltenden Ton, welcher entweder die Prime oder die Dominante einer Tonart ist, allerhand vermischte, gewöhnliche und ungewöhnliche Sätze angebracht werden, so nennet man dieses Verfahren einen Orgelpunct. Diesen aushaltenden Ton hat gewöhnlicher Weise der Baß. Wird derselbe einer andern Stimme gegeben, z. E. dem Diskant, Alt oder Tenor, so heißet er ein versetzter oder umgekehrter Orgelpunct. Im Generalbasse wird der Orgelpunkt insgemein mit Tasto solo bezeichnet, welches andeutet, daß der Accompagnist nichts als die Baßnote anschlagen soll, ohne Accorde darüber zu machen.

I. Absatz.

Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen.

§. 14.

Der consonirende harmonische Dreyklang ist zweyerley, hart oder weich; oder besser gesprochen groß oder klein. Der Unterscheid zwischen beyden wird durch die Terz bestimmet, welche in dem harten groß, und in dem weichen klein ist. Die Quinte ist in beyden vollkommen. Es bestehet also

1) der

1) der harte Dreyklang aus der großen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. c e g. Tab. II. fig. 19.

2) und der weiche Dreyklang aus der kleinen Terz und vollkommnen Quinte, z. E. a c e. fig. 20.

§. 15.

Im vierſtimmigen Accompagnement wird aus Gründen, die aus der Ordnung der Zeugung der Intervallen fließen, vorzüglich die Prime oder der Grundton des Dreyklangs; ſeltner die Quinte, und am ſeltenſten die Terz, mit der Octave verdoppelt. In Anſehung der Terz, ſo verträgt die kleine überall die Verdoppelung eher, als die große, welche letztere beſonders, wenn ſie zufällig iſt, nicht mit der Octave, obwohl auf dem Claviere mit dem Einklange, verdoppelt werden kann. Die Urſache, warum die kleine Terz eher als die große der Verdoppelung fähig iſt, lieget in der Sympathie der Töne, wovon man theils meine Anmerkungen über Hrrn Sorgens General-Baß, theils die Dalembertiſche Anleitung zur muſikaliſchen Setzkunſt nachleſen kann. Wegen der ſeltnern Arten von Verdoppelung iſt annoch zu merken, daß ſolche in der Compoſition hauptſächlich, allezeit eher in Arſi als Theſi, und nach Proportion in den Tactgliedern ihren Platz haben. Uebrigens iſt bey allem dieſen auf die Umſtände zu ſehen, welche bald dieſe, bald jene Verdoppelung nöthiger machen. Dieſe Umſtände hängen von der Lage der Stimmen, und von den Regeln der harmoniſchen und melodiſchen Fortſchreitung der Intervallen ab.

§. 16.

Der conſonirende harmoniſche Dreyklang wird im Generalbaſſe entweder gar nicht, oder mit einem ſeiner Intervallen, oder mit mehrern, oder mit einem Verſetzungszeichen, doch insgemein nicht eher bezifferet, als bis entweder die Auflöſung einer Diſſonanz, oder ein vorhergehender oder nachfolgender andrer Accord auf eben derſelben Note, oder die Veränderung der Modulation, oder andere Umſtände mehr, die Bezifferung nöthig machen. Seit einiger Zeit iſt es Mode geworden bey einer Tirade von Baßnoten, wozu der Componiſt nichts als bloße Terzen verlanget, ſolches mit der über oder unter jeder Note wiederhohlten Ziffer 3 anzuzeigen; und wenn derſelbe in gewiſſen Paſſagen, z. E. bey gewiſſen Arten von Nachahmungen, kein beſonders Accompagnement mit der rechten

Hand,

Hand, sondern die bloße Verdoppelung der Baßnote mit der Octave verlanget, solches mit der über oder unter jeder Baßnote wiederhohlten Ziffer 8 zu bezeichnen.

§. 17.

Wenn man den consonirenden harmonischen Dreyklang umkehret, so entspringet

1) ein Sextenaccord, wenn die Terz des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus Terz und Sexte, z. E. e g c, aus c e g; Tab. II. fig. 24. (a) oder c e a aus a c e.

2) ein Sextquartenaccord, wenn die Quinte des Dreyklangs in den Baß gestellet wird. Er besteht aus Sexte und Quarte, z. E. g c e aus c e g; Tab. II. fig. 24. (b) oder e a c aus a c e.

§. 18.

Wegen des Sextenaccords ist zu merken,

a) daß in selbigem vorzüglich die Terz und Sexte, Tab. I. fig. 28. 49 50. seltner aber der Grundton mit der Octave verdoppelt wird, fig. 29. wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Doch ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen. So kann z. E. die Vorbereitung oder Auflösung einer Dissonanz, oder die Beschaffenheit einer andern harmonischen Fortschreitung schlechterdings die Octave nothwendig machen. Wenn viele Sexten hintereinander vorkommen, so wird wechselsweise mit der Terz, Sexte, oder Octave verdoppelt, wenn man nicht dreystimmig accompagniren will. Tab. I. fig. 45. und 51. (a) und (b).

b) Daß der Sextenaccord mit der Ziffer 6 allein bezeichnet, und nicht eher eine 3 oder 8 hinzugefüget wird, als wenn es die Fortschreitung der Accorde erfordert. Wenn sich die Modulation verändert, so wird der 6 oder 3, oder beyden Ziffern zugleich, ein Versetzungszeichen angehänget, nachdem es die Umstände erfordern.

c) Wenn in der galanten Schreibart die Terz wegbleiben, und nichts als die Octave und Sexte genommen werden soll: so wird solches zwar insgemein mit den Ziffern 8 und 6 angedeutet. Da aber öfters zweydeutige Fälle vorkommen: so ist es nöthig, ein Unterscheidungszeichen zu erfinden, um den Fall, in welchem der Sexten-

accord mit nichts, als mit der Octave und Sexte dreyſtimmig ausgeübet werden ſoll, kennbar zu machen. Herr Bach räth zu dem telemanniſchen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeſte und geſchickteſte iſt, z. E.

g c h
e a g cet.
C C C
(
8 7
6 5

§. 19.

Wegen des Sextquartenaccords iſt zu merken:

a) Daß der Sextquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig iſt, ein Verſetzungszeichen hinzugefüget wird.

b) Daß, um ihn vierſtimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sextquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierſtimmig, und nicht dreyſtimmig ſeyn ſoll, anſtatt des Grundtons, die Sexte verdoppelt, und dieſes Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateiniſchen Bau vorgeſtellet wird, z. E.

6 5b
C | 4 3
H

c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreyſtimmigen Satze 8 und 6, bey heraufgehendem Baſſe, die Signatur 6 und 4 im Wechſelgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreyſtimmig, als:

a | g f — e
f | e d — c
f | g a h c

d) Die Quarte im Sextquartenaccord iſt eine unvollkommene Diſſonanz, die zwar mehr Freyheit hat, als eine vollkommne Diſſonanz, aber

aber nichtsdesto weniger aufgelöset werden muß. Dieses geschicht, wenn sie in der Stimme, worinnen sie vorkömmt, einen Grad unter sich geht. Im galanten Styl kann sie frey angeschlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberste Ende vorher liegen muß. Indessen ist es auch in dieser letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu lassen, und in Orgelpuncten ist es nicht anders möglich, als auf diese Art die Quarte zu gebrauchen. Doch ist das, was hier von den Cadenzen gesaget wird, nicht auf die Thesin, sondern bloß auf die Arsin zu applici-ren, z. E.

h	c	c	h	c
g	g	g	g	g
d	e	d	d — f	e
G	G	G	G	C

In einem vielstimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über sich, und in der andern einen Grad unter sich. Man kann nicht aus dem Sextquartenaccord in seinen Grunddreyklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Septenaccorde angehoben hat. Also ist

folgendes Exempel falsch, und folgendes gut.

h	c	c		g	—	g	—
g	g	g		e	—	e	—
d	e	e		c	—	c	—
G	G	C		c	e	g	e
1/4	1/4	1/4		1/8	1/8	1/8	1/8

§. 20.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung abstammenden Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über diese Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155. 156.

accord mit nichts, als mit der Octave und Sexte dreyſtimmig ausgeübet werden ſoll, kenntbar zu machen. Herr Bach räth zu dem telemanniſchen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeſte und geſchickteſte iſt, z. E.

g c h
e a g cet.
C C C
8 7
6 5

§. 19.

Wegen des Sextquartenaccords iſt zu merken:

a) Daß der Sextquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig iſt, ein Verſetzungszeichen hinzugefüget wird.

b) Daß, um ihn vierſtimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sextquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierſtimmig, und nicht dreyſtimmig ſeyn ſoll, anſtatt des Grundtons, die Sexte verdoppelt, und dieſes Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateiniſchen Bau vorgeſtellet wird, z. E.

6 5b
C | 4 3
H

c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreyſtimmigen Satze 8 und 6, bey heraufgehendem Baſſe, die Signatur 6 und 4 im Wechſelgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreyſtimmig, als:

a | g f — e
f | e d — c
f | g a h c

d) Die Quarte im Sextquartenaccord iſt eine unvollkommene Diſſonanz, die zwar mehr Freyheit hat, als eine vollkommne Diſſonanz, aber

aber nichtsdesto weniger aufgelöset werden muß. Dieses geschicht, wenn sie in der Stimme, worinnen sie vorkömmt, einen Grad unter sich geht. Im galanten Styl kann sie frey angeschlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberste Ende vorher liegen muß. Indessen ist es auch in dieser letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu lassen, und in Orgelpuncten ist es nicht anders möglich, als auf diese Art die Quarte zu gebrauchen. Doch ist das, was hier von den Cadenzen gesaget wird, nicht auf die Thesin, sondern bloß auf die Arsin zu appliciren, z. E.

h	c	c	h		c
g	g	g	g		g
d	e	d	d	— f	e
G	G	G	G		C

In einem vielstimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über sich, und in der andern einen Grad unter sich. Man kann nicht aus dem Sextquartenaccord in seinen Grunddreyklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Sextenaccorde angehoben hat. Also ist

folgendes Exempel falsch, und folgendes gut.

h	c	c	g	—	g	—
g	g	g	e	—	e	—
d	e	e	c	—	c	—
G	G	C	c	e	g	e
$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$

§. 20.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung abstammenden Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über diese Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155. 156.

b) Daß er im Generalbaß mit einer bloßen 5, oder nach Beſchaffenheit der Umſtände, mit einer 3 oder 8 dabey, denen, wenn es nöthig iſt, die erforderlichen Verſetzungszeichen hinzugefüget werden, bezeichnet wird. Vielmahl iſt die Bezeichnung gar nicht nöthig. Wenn eine bloße 5 über den Baßton geſetzet wird, ſo kann der telemanniſche Halbzirkel, mehrerer Deutlichkeit wegen, mit zu Hülfe genommen werden.

c) Die verminderte Quinte iſt ihrer Natur nach eine Diſſonanz, und zwar eine ſolche, deren oberſter Terminus vorbereitet, und hernach einen Grad unter ſich aufgelöſet zu werden verlanget. (*) Die Cerimonie der Vorbereitung fällt nun zwar ſehr oft in der galanten Schreibart weg. Indeſſen verlanget dieſe dennoch ebenfals die Auflöſung, gewiſſe Fälle ausgenommen, die durch das Anſehen berühmter Componiſten gerechtfertigt werden, wovon man Tab. II. fig. 21. (b) und (c) ein paar Exempel findet. Es iſt allhier, wie der Augenſchein giebet, von der verminderten Quinte, welche die Sexte bey ſich hat, gar nicht die Rede, indem ſie nicht in dieſes Capitel gehöret, ſondern von der Quinte im verminderten Dreyklange.

d) Das vornehmſte Intervall, welches in dieſem Accorde verdoppelt werden kann, iſt, wenn man die Wahl hat, die kleine Terz, aus der Urſache, weil ſie mit keiner Note weder über noch unter ſich diſſoniret. Hernach kommt erſt die Verdoppelung des Grundtons mit der Octave, welche jedoch nur auf der ſiebenten Stuffe einer harten Tonart, und der zweyten einer weichen, wenn auf ſelbigen der verminderte Dreyklang gemacht werden ſoll; nicht aber auf der um einen chromatiſchen halben Ton erhöhten ſechſten und ſiebenten Stuffe der weichen Tonart Platz hat, als woſelbſt die Verdoppelung mit der Terz hingehöret. Auch im dreyſtimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.

e) In dem von dem verminderten Dreyklange abſtammenden Sextenaccorde, der wie ein andrer Sextenaccord mit einer 6 mit oder ohne hinzugefügte Verſetzungszeichen beziffert wird, wird im vierſtimmi-

(*) Eine Diſſonanz wird vorbereitet, wenn ihr diſſonirendes Ende in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz vorhergehet; und aufgelöſet, wenn ſich eben dieſes Ende nach geſchehenem Anſchlage, als Diſſonanz, in dem folgenden Accorde einen Grad unter oder über ſich fortbeweget, und in eine Conſonanz verwandelt.

stimmigen Satze, nicht die Sexte, sondern entweder die Prime oder die kleine Terz, mit der Octave verdoppelt, z. E. in d f h, aus dem Accorde h d f. Die Terz in diesem Accorde verlanget, so wie die verminderte Quinte des Stammaccords, in dem folgenden Satze herunter zu gehen. Tab. II. fig. 21. (f)

Indessen hat sie nicht allein in gewissen Fällen ebenfals die Erlaubniß, so wie ihre Stammquinte, über sich zu gehen, z. E. bey der vorhin angeführten fig. 21. bey (d) (e); sondern sie ist, wenn sie verdoppelt wird, nothwendig in einer Stimme gezwungen es zu thun, z. E.

f e
h c
f g
d c

Tab. III. fig. 1.

f) In dem vom verminderten Dreyklange abstammenden Sextquartenaccord, der wie ein andrer Sextquartenaccord mit 6 und 4, und den nöthigen Versetzungszeichen, wenn sie erfordert werden, bezifert wird, sind die der Verdoppelung mit der Octave fähigen Intervalle im vierstimmigen Satze, die Sexte und die Prime. Der Gebrauch dieses Accordes erstrecket sich nicht viel weiter als z. E. auf folgende Consecutionen bey No. 1. 2. 3 und 4. Bey No. 4. steht er auf eine sehr irreguläre Art, die niemals gerechtfertiget werden kann, wenn sie gleich in der galanten Schreibart, öfters bis zum Eckel gebraucht wird, anstatt des Sextquartenaccordes mit der reinen Quarte.

No. 1.

3/4	d	d	d	e
	h	h	a	gis
	G	F	F	E

No. 2.

3/4	e	d	c	d	c	h
	c	h	a	h	a	gis
	C	F	—	H	E	—

No. 3.

a	h	cis	d	
e	f	g	a	
cis	d	e	f	
G	F	E	D	

No. 4.

g	f	e	f	d			
e	d	cis	d	h	eet.		
G	G	——					

No. 2. kann vierstimmig gemacht werden. Ist aber besser drey- als vierstimmig.

Man duplirt bey No. 4. den Baß, wenn man vier Stimmen haben will.

Wegen

Wegen der **übermäßigen Quarte** ist zu merken, daß es sich mit selbiger umgekehrt, wie mit der verminderten Quinte, verhält. Bey der **verminderten Quinte**, z. E. in h - f ist der obere Terminus f die Dissonanz; und bey der übermäßigen Quarte, z. E. in f - h ist der untere Terminus f die Dissonanz, die unter sich zu gehen verlanget. Wenn sich diese übermäßige Quarte **gegen den Baß** findet, welches allezeit in dem vorhergehenden Sextquartenaccord geschicht: so giebt man dem Basse, dem gesagten zu Folge, seine richtige Progreßion, mit und ohne Aufhaltung der Auflösung, nachdem es die Umstände geben. In dem galanten Orgelpunct allein, welches man bey No. 4. gesehen hat, wird in diesem Stücke eine Ausnahme gemacht. Wenn der Baßton durch die Octave verdoppelt wird, um eine vierte Stimme daraus zu formiren, wie bey No. 3. vorhin: so behält der Baß seine Fortschreitung; die daraus formirte vierte Stimme aber genießt eben derjenigen Freyheit, die das untere Ende eines Tritonus oder einer übermäßigen Quarte hat, wenn sich dieses Intervall zwischen zwoen **Mittelstimmen** findet, wie man bey (d) und (e) fig. 21. Tab. II. vom Sextenaccorde d f h, und in Ansehung des Sextquartenaccordes f h d bey No. 3. vorhin gesehen hat. Man merke, daß allhier so wenig von einem Tritonus, der die Secunde bey sich hat, die Rede ist, als oben von einer falschen Quinte mit der Sexte die Rede war.

g) Der weiche verminderte Dreyklang wird selten ohne Noth gebraucht. Man füget ihm insgemein die kleine Septime hinzu; in welcher Gestalt z. E. h d f a er alsdenn häufiger vorkommt. Der von ihm abstammende **Sextenaccord** wird mehrmahlen als er selbst; der **Sextquartenaccord** aber am wenigsten gebraucht. Eine andere Bewandtniß hat es mit dem vom Septimenaccorde h d f a, und ähnlichen Sätzen abstammenden Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorden, deren häufiger Gebrauch bekannt genug ist.

§. 26.

Ich komme auf den **harten übermäßigen Dreyklang**, in Ansehung wessen zu merken ist

a) daß er auf der Mediante einer Moltonart, z. E. auf c in A mol, seinen Sitz hat. Seine Signatur im Generalbasse ist entweder die

5 allein,

5 allein, mit dem dazu gehörigen Versetzungszeichen; oder eine solche 5 mit einer 3 darunter.

b) Um ihn vierstimmig zu gebrauchen, verdoppelt man die Terz.

c) Die übermässige Quinte ist eine Dissonanz, die zwar im freyen Styl manchesmal unvorbereitet erscheinet. In der strengen Schreibart hingegen muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorhergehen. Zur Beförderung der Auflösung geht in dem ersten Falle das oberste Ende über sich, und in dem andern Falle das unterste Ende unter sich, z. E.

No. 1.			No. 2.			No. 3.			
gis	gis	a	e	e	e	a	gis	gis	g
f	e	e	gis	gis	a	e	e	d	e
H	C	C	e	e	e	C	C	H	cis
			E	C	C				

eet.

Bey diesen beyden Nummern wird das oberste Ende vorbereitet und aufgelöset. Hier könnte zur Noth statt der Terz, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden. Allein die Wirkung ist gar zu leer für den vierstimmigen Satz.

Hier wird das unterste Ende vorbereitet und aufgelöset.

d) Man wird aus den vorgebrachten Exempeln gesehen haben, daß die übermäßige Quinte in These angeschlagen, sie mag unten oder oben vorbereitet oder aufgelöset werden, zur Aufhaltung des darauf folgenden Sextenaccordes gebraucht wird. Außerdem kömmt sie auf folgende Art in der galanten Schreibart sehr oft im Durchgange vor, allwo sie in schmerzhaften und zärtlichen Ausdrücken anstatt der reinen Quinte steht, z. E.

2	e	—	c
4	c	—	c
	g	gis	a
	c	—	f

Tab. III. fig. 2.

e) In dem vom harten übermäßigen Dreyklange abstammenden Sex-

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol ſchließet alle vier in ſich, nemlich den harten, weichen, verminderten und übermäßigen. Die gemiſchten Dreyklänge entwickeln ſich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Geſetzen der Modulation, ein Haupton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Hauptons verbunden werden. Der Haupton ſey C dur (*). Wenn nun ſeine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol ſind: ſo ſtellet ſich für den Umfang von C dur und ſeinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns ſchon bekannte diatoniſch-chromatiſche Tonleiter dar; c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die verſteckten Schätze der Natur ein kühner Blick erlaubet iſt, ſo liegen in dieſer Tonleiter annoch folgende ſechs gemiſchte Dreyklänge verborgen, als

1) der harte verminderte Dreyklang; z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermiſchung der Tonart A mol und E mol entſteht. Dieſer Accord kommt ſo wenig als der von ihm abſtammende Sexten- und Sextquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm verbunden wird, (ein Umſtand, den ich aus der Septimenlehre anticipiren muß,) und man dieſen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): ſo ſtellet ſich ein Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich iſt. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müſſen, um einen ziemlich gebräuchlichen herauszuziehen! Freylich hätte man ſich dieſe Mühe erſparen können, wenn man ohne ſelbige von dieſem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der zweyfach verminderte Dreyklang, z. E. dis f a. Er hat ſeine Entſtehung mit dem vorigen gemein. Dieſer Accord kommt an ſich ſo wenig, als der von ihm abſtammende Sextquartenaccord a dis f, in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entſpringet erſtlich ein übermäßiger Sextenaccord f a dis von ihm, der deſto bekannter iſt. Es wird in ſelbiger die Terz mit der Octave ver-

dop-

(*) Wenn man A mol zum Haupton annimmt: ſo ſind bekanntermaßen ſeine Nebentöne E und D mol, und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejenigen zwölf Töne, die aus C dur und ſeinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierſtimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Serte löſet ſich einen Grad über ſich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklange verbunden wird, z. E. dis f a c, ſo giebt die erſte Umkehrung deſſelben den ſchönen Sextquintenſatz, worinnen die Serte übermäßig iſt, allhier f a c dis. Belohnete es ſich nicht der Mühe, den Urſprung dieſes in der galanten Schreibart ſo gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbaſſes den mechaniſchen Zuſammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen ſuche, ehe ich ihm hundert tauſend Sachen vom Geſchmack, der ſich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt ſo verſchieden iſt, als Köpfe ſind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Serte, der übermäßige Sextenaccord, und der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Serte, aus zwoen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entſpringen, und alſo ſo gut zu der einen als andern Tonart gehören: ſo werden ſie doch nur ordentlicher Weiſe in der unterſten von dieſen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daſelbſt auf der ſechſten Stuffe, gebrauchet. Sie finden in Theſi und Arſi Statt.

3) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis f, ingleichen

4) der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht ſeparatiſtiſch genug, an dem einen oder andern dieſer Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verſchiedenen Anleitungen zum Generalbaß einer verminderten Serte gedacht wird, ſondern gewiſſe galante Setzer heutiger Zeit dieſes Intervall wirklich gebrauchen: ſo iſt es ohne Zweifel nicht ſo gar abgeſchmackt, diejenigen unnützen Stammaccorde, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Serte herkommen, zu entwickeln. Man merke alſo, daß von dem erſten dieſer Stammaccorde folgender Sextenaccord, worinnen ſowohl die Terz als die Serte vermindert iſt, nemlich dis f b; und von dem andern ein Sextenaccord, worinnen nur die Serte allein vermindert und die Terz klein iſt, nemlich, dis fis b, herkömmt. Der erſte von dieſen bey-

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol ſchließet alle vier in ſich, nemlich den harten, weichen, verminderten und übermäßigen. Die gemiſchten Dreyklänge entwickeln ſich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Geſetzen der Modulation, ein Hauptton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Haupttons verbunden werden. Der Hauptton ſey C dur (*). Wenn nun ſeine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol ſind: ſo ſtellet ſich für den Umfang von C dur und ſeinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns ſchon bekannte diatoniſch-chromatiſche Tonleiter dar: c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die verſteckten Schätze der Natur ein kühner Blick erlaubet iſt, ſo liegen in dieſer Tonleiter annoch folgende ſechs gemiſchte Dreyklänge verborgen, als

1) der harte verminderte Dreyklang: z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermiſchung der Tonart A mol und E mol entſteht. Dieſer Accord kommt ſo wenig als der von ihm abſtammende Sexten- und Sextquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm verbunden wird, (ein Umſtand, den ich aus der Septimenlehre anticipiren muß,) und man dieſen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): ſo ſtellet ſich ein Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich iſt. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müſſen, um einen ziemlich gebräuchlichen herauszuziehen! Freylich hätte man ſich dieſe Mühe erſparen können, wenn man ohne ſelbige von dieſem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der zweyfach verminderte Dreyklang, z. E. dis f a. Er hat ſeine Entſtehung mit dem vorigen gemein. Dieſer Accord kommt an ſich ſo wenig, als der von ihm abſtammende Sextquartenaccord a dis f, in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entſpringet erſtlich ein übermäßiger Sextenaccord f a dis von ihm, der deſto bekannter iſt. Es wird in ſelbiger die Terz mit der Octave ver-

dop-

(*) Wenn man A mol zum Hauptton annimmt: ſo ſind bekanntermaßen ſeine Nebentöne E und D mol, und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejenigen zwölf Töne, die aus C dur und ſeinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierſtimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Sexte löſet ſich einen Grad über ſich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklange verbunden wird, z. E. dis f a c, ſo giebt die erſte Umkehrung deſſelben den ſchönen Sextquintenſatz, worinnen die Sexte übermäßig iſt, allhier f a c dis. Belohnete es ſich nicht der Mühe, den Urſprung dieſes in der galanten Schreibart ſo gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbaſſes den mechaniſchen Zuſammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen ſuche, ehe ich ihm hundert tauſend Sachen vom Geſchmack, der ſich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt ſo verſchieden iſt, als Köpfe ſind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, der übermäßige Sextenaccord, und der Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte, aus zween um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entſpringen, und alſo ſo gut zu der einen als andern Tonart gehören: ſo werden ſie doch nur ordentlicher Weiſe in der unterſten von dieſen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daſelbſt auf der ſechſten Stuffe, gebrauchet. Sie finden in Theſi und Arſi Statt.

3) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis f, ingleichen

4) der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte beſtehende Dreyklang, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht ſeparatiſtiſch genug, an dem einen oder andern dieſer Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verſchiedenen Anleitungen zum Generalbaß einer verminderten Sexte gedacht wird, ſondern gewiſſe galante Setzer heutiger Zeit dieſes Intervall wirklich gebrauchen: ſo iſt es ohne Zweifel nicht ſo gar abgeſchmackt, diejenigen unnützen Stammaccorde, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Sexte herkommen, zu entwickeln. Man merke alſo, daß von dem erſten dieſer Stammaccorde folgender Sextenaccord, worinnen ſowohl die Terz als die Sexte vermindert iſt, nemlich dis f b; und von dem andern ein Sextenaccord, worinnen nur die Sexte allein vermindert und die Terz klein iſt, nemlich, dis fis b, herkömmt. Der erſte von dieſen bey-

beyden verminderten Sextenaccorden iſt, nach meinem Gefühle der erträglichſte, nemlich der, deſſen Tractament man bey folgender No. 1. findet. Von dem andern ſehe man No. 2.

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	—	e
d	dis	—	e

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	—	e
d	dis	—	e

(Man lege ja nicht auf die vorgebrachten Accorde einen andächtigen harmoniſchen Fluch. Ich bin im Stande böſe zu werden, und zehnmahl ärgere Accorde zum Vorſchein zu bringen. — Doch ich werde wohl ohne das damit heraus müſſen, mit den Accorden der verminderten und der ſogenannten übermäßigen Octave. Jedoch nicht eher als mich die Ordnung dahin bringen wird.)

Einige curiöſe Perſonen haben verſucht, die Künſtley der harmoniſchen Verbindungen weiter zu treiben, und z. E. den beyden angeführten verminderten Sextenaccorden eine verminderte Septime hinzufügen, um ſie vierſtimmig zu machen, als:

No. 1.

b	b	a	gis
f	f	f	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E

No. 2.

b	b	a	gis
f	fis	fis	e
d	c	c	h
D	Dis	Dis	E.

Weil ich aber nicht allein die Stammaccorde dieſer Sätze, ſondern auch alles, was nur damit harmoniſch verbunden werden kann, für mein Handbuch als ein hors d'œuvre anſehe: ſo will ich ihren Urſprung von dem Stammaccorde an aus einem andern Geſichtspuncte betrachten, als die ordentlichen Sätze betrachtet werden können. Ich bemerke alſo, daß alle dieſe harmoniſche Verbindungen, die man fantaſtiſche nennen kann, aus einer im Notenplane nicht angezeigten Verwechſelung des Geſchlechts, und alſo aus dem Geſetze der enharmoniſchen Modulation erkläret werden können. Dieſes Geſetz iſt, daß man, um die Natur und Eigenſchaft eines Satzes zu verändern, ein oder ein paar Intervallen aus ſelbigem mit Hülfe der Viertheilstöne dergeſtalt verändern muß, daß die vorige Progreſſion dieſer Intervallen dadurch gänzlich aufgeho-

gehoben, und eine ganz entgegengeſetzte eingeführet wird. Folgende Vorſtellung wird meinen Sinn deutlich machen.

b	b	a	gis		b	b		a	gis
f	f	f	e	anſtatt	f	f		f	e
d	dis	dis	e		d	es	— dis	dis	e

Man applicire dieſes auf die übrigen Sätze.

5) Der weiche übermäßige Dreyklang, z. E. g b dis. Mit eben dem Glaubensauge, als ich die beyden vorhergehenden Dreyklänge bey 3) und 4) betrachtet habe, betrachte ich auch dieſen. Weil ich aber die vorigen beyde nur wegen der verminderten Sexte, und nicht wegen der übermäßigen Terz angeführet habe; dieſes letztere Intervall aber, um der verminderten Sexte einige Geſellſchaft zu verſchaffen, in meiner Intervallenliſte oben aufgeführet worden iſt: ſo muß ich nothwendig Ehren halber zeigen, auf was für eine Art ſich dieſes verteufelte Intervall zur Noth in der Harmonie gebrauchen läſſet. Denn die Art, wie es bey den vorhergehenden beyden Dreyklängen vorkömmt, iſt, nach meinem Gefühle etwas gezwungener, als wie es allhier vorkommen wird. Dort iſt nemlich die übermäßige Terz gegen den Baß vorhanden. Hier aber erſcheinet dieſes Intervall nur in den Mittelſtimmen, zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme, wie man bey No. 1. ſiehet. Wenn man die beyden höchſten Stimmen verwechſelt, wie bey No. 2. ſo findet man das Intervall der verminderten Sexte in den Mittelſtimmen.

No. 1.

d	dis	—	e
b	b	a	gis
g	g	f	e

No. 2.

b	b	a	gis
d	dis	—	e
g	g	f	e

Man erinnere ſich allhier der enharmoniſchen Verwechſelung der Intervalle, nach folgender Anweiſung:

d	es	— dis	dis	e
b	b		a	gis
g	g		f	e

Anmerkung.

Es iſt annoch ein gewiſſer aus der verminderten Terz und reinen Quinte beſtehender Dreyklang, z. E. gis b dis möglich. Ich übergehe ihn aber, weil ich noch von Sätzen mit der verminderten Octave und übermäßigen Prime zu handeln habe, ohne welche Fux, Sebaſt. Bach und Händel componirt, und zwar vortreflich componirt haben.

§. 28.

Ohne Zweifel hätte man ſich begnügen können, die übermäßige Prime, und die verminderte Octave in den Mittelſtimmen und im Durchgange zu gebrauchen, ſo wie etwann bey fig. 3. und 4. Tab. III. Allein man iſt niemahls zufrieden. Dem ſtets mit neuen Entdeckungen beſchäftigten Geiſte war der Bezirk dieſer Intervallen zu enge. Er ſuchte ihn weiter auszudehnen, und fand, daß es möglich wäre, dieſe Intervalle gegen den Baß und im Anſchlage zu gebrauchen. So ſehr das Ohr darüber ſeufzete, ſo drang der gemachte Verſuch durch, und ſeit der Zeit wurde kein Tonſtück für guſtuöß gehalten, wo nicht wenigſtens eins von dieſen Intervallen vorkam.

§. 29.

Wie die übermäßige Prime im Anſchlage und gegen den Baß vorkomme, ſiehet man aus den Exempeln bey fig. 5. und 6. Tab. III. Man mag das Ding einen Vorſchlag, oder wie man will nennen, ſo iſt die Wirkung davon, in Anſehung der Harmonie, allezeit einerley. Das Exempel bey fig. 6. Tab. III. läſſet ſich ohne Zweifel aus der bey der folgenden fig. 7. befindlichen enharmoniſchen Vorſtellung am beſten erklären. Im Durchgange gegen den Baß iſt dieſes Intervall endlich bey fig. 8. Tab. III. zu ſehen.

§. 30.

In den vorigen Exempeln iſt die übermäßige Prime mit dem groſſen harmoniſchen Dreyklang verbunden. Hier kommt eines, wo es mit dem Sextquartenſatze zuſammengeſetzet wird. Man ſehe fig. 9. Tab. III. Ich entlehne das Exempel aus unſers Herrn C. P. E. Bachs Anleitung zum Generalbaſſe, ſo wie verſchiedene andere daher ſind.

§. 31.

§. 31.

So wie die übermäßige Prime zu ihrer Reſolution über ſich ſteiget: ſo gehet die verminderte Octave zu gleichem Endzwecke hierunter. Man findet ſelbige bey fig. 10. Tab. III. mit dem großen Dreyklange, und bey fig. 11. mit dem Sextenaccorde verbunden. Sie iſt, wie man bemerket, allhier ſowohl im Anſchlage, als auch im Durchgang, aber wie billig, im erſten Falle vorbereitet anzutreffen. Das merkwürdigſte Exempel iſt bey fig. 12. wo die verminderte Octave mit der verminderten Sexte gepaart erſcheinet. Dieſes Verfahren läſſet ſich indeſſen, nach Anleitung der fig. 13. enharmoniſch erklären.

§. 32.

Die Sätze der übermäßigen Prime und verminderten Octave, in ihrem Umfange betrachtet, ſind Sätze, die man nicht anders als diſſonirende Vierklänge (*) benennen kann. Wenn die diſſonirenden Dreyklänge, der Verſchiedenheit einzelner Terzen und Quinten ihr Daſeyn zu danken haben: ſo entſtehen dieſe diſſonirende Vierklänge hingegen aus der Verſchiedenheit zwoer Töne auf den Stuffen der Prime, Terz, Quinte oder Octave. Ich bin weit entfernt alle in dieſem Punct mögliche harmoniſche Verbindungen zu unterſuchen, (davor bewahren mich die keuſchen Muſen!) ſondern will nur bey denen bleiben, die im vorhergehenden 29. 30. und 31. §. vorgekommen ſind. Dieſe aber ſind

1) ein aus der übermäßigen Prime, der großen Terz und Quinte beſtehender Vierklang, z. E. c cis e g. Die Stuffe, auf welche die beyden verſchiedene Töne treffen, iſt die Grundſtuffe des Dreyklanges. Weil aber die beyden Töne ſich in dieſer Lage nicht gehörig ausdehnen können: ſo geſchieht es, daß die übermäßige Prime um eine Octave erhöhet wird, als c e g cis. Daher kömmt der Nahme der übermäßigen Octave. Im §. 29. hat man dieſen Vierklang auf dreyerley Art gebraucht gefunden.

2) ein

(*) Wenn in einem con- und diſſonirenden Dreyklang ein Intervall verdoppelt wird, ſo entſteht dadurch, genau zu ſprechen, kein con- oder diſſonirender Vierklang, ſondern ein verdoppelter con- oder diſſonirender Dreyklang. Ein conſonirender Vierklang erfordert vier von einander ganz unterſchiedene Stimmen, und iſt nicht möglich; der diſſonirende Vierklang aber iſt möglich, wie die Erfahrung lehret.

chet, ehe die Auflöſung erfolget. Auch hierwider iſt in der galanten Schreibart nichts einzuwenden.

Aber die Art der verwechſelten Auflöſung bey No. 3. iſt grundfalſch und unregelmäßig, es mag ſie brauchen wer ſie will. Reine Setzer verbeſſern dieſen Satz durch eine nachſchlagende auflöſende Note folgender geſtalt, wenn auch die Ziffern des G. B. das Gegentheil ſagen.

g	g	fis	a
d	c	—	c
H	A	—	fis

13) Die Auflöſung pflegt öfters im galanten Styl, jedoch nur in denen des freyen Anſchlages fähigen Septimenſätzen, verſteckt zu werden. Soll ſie zu Gehör kommen, ſo muß der Generalbaß geſpielet werden. Man ſehe folgendes Exempel:

Generalbaß.

f	h	c		h	c
G	—	a		f	e
				d	c
				G	A

§. 42.

Wir kommen nach unſern Anmerkungen über den Septimenaccord, zu dem davon abſtammenden Sextquintenaccord, in Abſicht auf welchen zu merken iſt:

1) daß die Quinte in dieſem Accorde die Septime des Stammaccordes vorſtellet und diſſoniret. Sie muß alſo vorbereitet und aufgelöſet werden. Doch kann ſie, wenn ſie vermindert iſt, (in welchem Falle der Sextquintenaccord entweder von dem Septimenaccord der Dominante, oder von dem verminderten Septimenaccorde herſtammet,) in der galanten Schreibart unvorbereitet erſcheinen. Wie es aber bey denen des freyen Anſchlages fähigen Septimenaccorden gut iſt, wenn der Baß ſchon lieget, ſo iſt es bey den Sextquintenaccorden von dieſer Art gut, wenn die Sexte ſchon vorhanden iſt. Die Quinte richtet ſich übrigens in ihrer Auflöſung nach der Septime, von welcher ſie herſtammet, und gehet einen Grad unter ſich, wenn ſolche unter ſich geht.

2) Wenn er dreyſtimmig gemacht werden ſoll, ſo muß nothwendig die Terz wegbleiben; denn ſobald die Sexte oder Quinte weggelaſſen

IV. Abſatz.

Vom Septimenaccord und deſſen Umkehrungen.

§. 34.

Wenn man ſich erinnert, wie der Septimenaccord entſteht, nemlich, wenn dem harmoniſchen Dreyklang eine Terz aufwärts hinzugefüget wird: ſo ſiehet man nicht nur, daß er aus der Terz, Quinte und Septime beſtehen muß, ſondern man ſiehet auch dadurch alle verſchiedene Gattungen des Septimenaccordes mit einmahl ein. Man wird nemlich ſogleich merken, daß ſowohl den con- als diſſonirenden Dreyklängen eine Terz hinzugefüget werden könne. Es mag aber der daher entſpringende vierſtimmige Septimenſatz beſchaffen ſeyn wie er will, ſo entſtehen aus der Umkehrung deſſelben keine andere als folgende drey vierſtimmige Sätze, bey welchen ich den Septimenſatz g h d f zum Grundaccorde ſetze:

1) ein Sextquintenaccord, beſtehend aus Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz in den Baß geſtellet wird, als h d f g

2) ein Terzquartenaccord, beſtehend aus Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte in den Baß geſtellet wird, als d f g h; und

3) ein Secundenaccord, beſtehend aus Secunde, Quarte und Sexte, wenn die Septime in den Baß geſtellet wird, als f g h d.

Man ſehe Tab. I. fig. 31. 32. 36. ferner Tab. II. fig. 28. (a) (b) (c) (d).

§. 35.

Die Signatur des Septimenaccordes iſt eine 7; des Sextquintenaccords 6 und 5; des Terzquartenaccords 4 und 3, und des Secundenaccords eine 2. Es werden dieſen Ziffern aber nicht allein die nöthigen Verſetzungszeichen, ſondern noch mehrere Ziffern, jedem Accorde aus ſeinem Umfange, hinzugefüget, wenn es die Modulation und andere Umſtände erfordern.

§. 36.

In denjenigen Septimenaccorden, die aus conſonirenden Dreyklängen ihren Urſprung genommen, iſt nichts mehr als die einzige Septime

Der Raum dieſer Blätter aber erlaubet
Hauptregel abzuhandeln; weshalb wi
bis auf die nächſte Fortſetzung verſchieb

Erklärung der erſten F

Von der Fortſchreitung einer volli zu einer andern vollkom

oder:

Von dem Gebrauche des Einklan und der Quinte.

Aus der Haupregel: daß man von einer v
zu einer andern vollkommnen entwede
Seitenbewegung gehen müſſe, flieſſen folge
(I.) Man darf weder zween Einklänge,
gerader Bewegung hintereinander ſetzen.
ingleichen Tab. I. Fig. 44.

Anmerkungen.

(1) Von ſolchen Compoſitionen, wo
Partien im Einklange oder der Octave zuſ
in Synfonien, Concerten, ꝛc. β) wo eben
ſchiednen Inſtrumenten im Einklange oder
wird, γ) wo die Singſtimme mit einem In
oder der Octave unterſtützet wird, δ) wo der
höhern Octave, oder mit beyden zugleich, o
ſtärket wird, es mag ſeyn in einem Stücke m
rern Chören, u. ſ. w. iſt hier ſo wenig die Re
klängen und Octaven in der parallel Bewegu
gut iſt, wenn es vernünftig damit zugehet. 2
der Folge zweer Einklänge und Octaven zu t
Oertern aufſtoſſen, wo die beyden Stimmen, kr
keit des Satzes, verſchieden ſeyn ſollen. D
daß man ſowol in Anſehung der Quinten und
als in Anſehung der Fortſchreitung aller conſon
überhaupt, auf folgende Umſtände Acht haben,
dem andern unterſcheiden muß. Man muß nemi

§. 39.

Was es mit den folgenden vier Septimenſätzen und ihren Umkehrungen für eine Bewandtniß hat, iſt bey jedem angezeiget.

1) Der aus dem vergrößerten Dreyklange und der großen Septime, z. E. c e gis h, Tab. II. fig. 30. der ſeinen Sitz auf der Mediante einer Moltonart hat, wird gebraucht; von ſeinen Umkehrungen aber nur der Sextquintenſatz e gis h c, wiewohl ſelten, und nur vornemlich in einem Orgelpunct auf der Dominante eines Moltons; und hernach der Secundenſatz h c e gis auf der zweyten Tonſeyte einer weichen Tonart, wiewohl ebenfalls ſelten.

2) Der aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, z. E. h dis f a. Tab. II. fig. 29. Dieſer wird gar nicht, und nichts als der **Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte**, z. E. f a h dis, von ihm gebraucht. Tab. I. fig. 33. Der Septimenaccord iſt in dieſem Schemate e gis b d.

3) Der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. E. dis f a c, wird ſo viel als gar nicht; ſeine erſte Umkehrung aber, d. i. der **Sextquintenaccord mit der übermäßigen Sexte**, f a c dis, deſto mehr gebraucht. Tab. I. fig. 34. 35. Der Septimenſatz iſt hier gis b d f.

4) Der aus dem kleinen Dreyklang und der großen Septime, z. E. a c e gis, der nirgends als auf der Prime einer weichen Tonart Statt findet, und ſich von allen vorhergehenden wegen ſeines Tractaments unterſcheidet, wird ſelten, und ſeine Umkehrungen werden gar nicht gebraucht. Er iſt bloß wegen des durch das Unterſetzen einer Terz von ihm entſtehenden übermäßigen Nonenaccordes, z. E. f a c gis, zu merken, obgleich dieſer Nonenſatz ebenfalls ſelten vorkömmt, und andere Sätze an ſeine Stelle gebraucht werden.

Alle übrige mögliche Septimenſätze ſind für die Praxin und mein Handbuch ganz unnütze Septimenſätze. Was von den vorhergehenden Septimenaccorden und ihren Umkehrungen geſagt iſt, iſt übrigens alles von der ordentlichen Praxi zu verſtehen.

durchgehende oder vorhergehende Wechſ
welchem Falle es immer ſeyn möge. Fig.

4) Der Fehler der Octave wird durc
wegung dazwiſchen geſetzte unvollkommne C
6. geſetzt, daß auch der Gang mit Nebe
Fig. 7. Tab. IV. Mit dieſer Regel hat
nem wenigſtimmigen Satze und in geſchwi
mehrſtimmigen aber, wenn die Bewegung
und durch eine eingeſchaltetete Harmonie
nen guten Fortgang bekommen, haben auch
der vorigen Zeit dergleichen Octavenfolge
lich für zuläßig gehalten. Man ſehe Fig
daß die Alten öfters dergleichen Gänge o
änderte Harmonie gebraucht haben. Fig
beyden Octaven die unvollkommne Conſo
gung zu ſtehen kömmt, wie bey Fig. 10
reinen Compoſition. Hingegen können
Fig. 11. (a) in der Abſpielung eines
werden, ob es gleich auf die Art, wie
Bey den Alten findet man viele dergleich
lichen Compoſitionen, doch nur in Poly
Bewegung.

(5) Der Fehler der Octave wird d
Quinte oder Quarte gehoben. Fig. 12
aber ſolches allezeit beſſer in viel- als wei

(6) Mit den nachſchlagenden O
gen, Fig. 13 ingleichen mit den Octa
14. welche alle gut ſind, wenn es ver
welche noch mit Nebennoten vermehret
durchgehenden Octaven, welche ni
Anſehen des berühmteſten Melodiſten
können, nicht vermenget werden. Fig.

(7) Eine Octave, die mit einer
auch eine Octave, und folglich deswe
dergleichen Manierenoctaven bey Tab.
und mehr als weibiſche Zärtlichkeit, w
len gewohnt ſind, nebſt der übertrieben

einen Grad müſſen alle große, kleine und verminderte Septimen, die in den im §. 38. und 39. verzeichneten Septimenaccorden vorkommen, aufgelöſet werden; ausgenommen die zu allerlezt vorkommende und mit dem kleinen Dreyklang verbundne große Septime auf der Prime einer Moltonart, z. E. a c e gis, als welche einen Grad aufwärts geht, wenn ſie vorkommen ſollte. Exempel zur Erläuterung unter ſich gehender Septimen findet man bey fig. 1. 2. und 3. Tab. II. Man kann den zweyten Theil dieſes Handbuches hievon weitläuftig nachleſen. Die Ausnahmen wider die Verbindlichkeit der Vorbereitung und Auflöſung werden nach und nach in der Folge vorkommen. Wenn in folgendem Exempel:

e	e	d	d
	c	c	h
	a	fis	g
	Fis	A	G

die Septime auf die Quarte herabgehet: ſo iſt zu merken, daß fürs erſte der Terzquartenaccord a fis c d für den Sextquintenſatz fis a c d ſtehet; und fürs andere kann man das Exempel folgendermaſſen erklären:

e	e	d	d	d
	c	—	c	h
	a	—	fis	g
	Fis	—	A	G

Drittens hat es mit der Quarte im Terzquartenaccord eine andere Beſchaffenheit, als mit der Quarte im Sextquartenaccorde, wie man in der Folge ſehen wird.

4) Es ſind zween Fälle, worinnen die Septime unvorbereitet zum Vorſchein kommen kann. Der erſte Fall iſt, wenn man eine Diſſonanz in die andere auflöſet. Es geſchicht dieſes aber nur in der galanten Schreibart. Man ſehe folgende Exempel.

No. 1.

a	a	g	f	e
f	f	e	d	c
e	h	c	d	g
F	G	A	H	C

No. 2.

	h	c
	g	a
f	f	e
	G	Fis

Bey

(2) Der Fehler der Quin
ſetzte kleine Pauſe gut gemacht.
bey der Regel von der Octave g
mit den Pauſen zwiſchen den
es mit den Pauſen zwiſchen den
die Stelle einer Quinte oder eine
einem Bicinio falſch. Fig. 16. T
Satze aber, wenn die andere
macht, ſind dieſe beyde Quinten ſtr
an die Stelle einer andern Conſ
ſolches von einigen Tonmeiſtern
thut aber beſſer, daß man ſie ſiehe
wäre denn, daß es geſchähe wie
zuſammen aufhören, und nach eine
nach einander eintreten. Hingeger
migen Satze, es mag in Einſchni
wider einzuwenden. Eine ganze D
ten, die mit den oben angeführten
ren, findet man bey Fig. 21. Th
wenn ſie wie bey Fig. 22. (a) oder
Satz bey Fig. 23. der Stoff dav
der Zerreiſſung deſſelben entſtehen,
ſen will ich ſie nicht vertheidigen.

(3) Man kann die beyden Q
Octaven Anmerkung 8. dadurch ve
me in der Seitenbewegung vorangeh
läßt. Fig. 24. Einige nennen die
Octauam, den Quinten oder O
ſind dergleichen Zuvorkommungen
ſtimmen beſonders, ſehr vortheilhaf

(4) Die Terz, und wenn dieſel
ret wird, verbeſſert nicht den Fehler de
unter andern Fux und Tevo lehrt d
die Terz den Fehler der Quinten gut
ben? Das vernünftigſte iſt ohne Zwe
len, und in Anſehung eines zweyſtimm
was hurtiger Bewegung, dem Fux bey

in ſeinem Gradus ad Parnaſſum.

Diejenigen irren ſich, die in dem freyen Anſchlage dieſer Septimenſätze eine Vorbereitung finden wollen, indem ſie z. E. in nachſtehender Folge

cis | c
a | d

nur bloß auf die Stuffe, worauf c und cis ſteht, und nicht auf die Größe der Stuffe Acht haben. So lange c und cis nicht *einerley* iſt, ſondern um einen chromatiſchen halben Ton differiret: ſo lange kann nicht c mit cis vorbereitet werden. Wenn cis für c ſtehen könnte, ſo müßte a cis e auch für a c e gebraucht werden u. ſ. w.

5) Die Septime kann in einem gewiſſen Falle ohne Reſolution gebraucht werden. Dieſer Fall iſt, wenn der Baß ſtuffenweiſe ſteigt oder fällt, z. E.

7 6 | 6 7 8
c d e f | f e d c

Man verdoppelt in dieſem Satze die Prime, oder die Terz, wenn man die Quinte weglässet.

Hier kömmt der oberſte Terminus der Septime, ehe er als diſſonirend gehöret wird, conſonirend vor, und verwandelt ſich wieder, nachdem er als diſſonirend gehöret worden, in eine Conſonanz. Auf ſolche Art gebrauchte Septimen werden insgemein, obwohl irrig, durchgehende Septimen genennet. Denn ſie heißen mit ihrem wahren Nahmen ſtillſtehende oder nicht reſolvirende Septimen. Sie gehören zwar ihrem Urſprunge nach nicht eigentlich in dieſen Abſatz. Unterdeſſen kann man ſie gelegentlich mitnehmen. Durchgehende oder nachſchlagende Septimen ſind, welche nach einer Haupthармonie auf dem liegenbleibenden Baßtone vorkommen, und eine bloße Nebenharmonie machen, als:

8 7 | 3
g | c

6) Bey dem Vorbereiten und Auflöſen der Septime iſt, ſo wie bey einer jeden andern Diſſonanz, regelmäßiger Weiſe, in Acht zu nehmen, daß das Vorbereiten in Arſi, das Anſchlagen in der folgenden Theſi, und das Auflöſen wieder in Arſi geſchehen muß, z. E. fig. 3. Tab. II. Doch kann die Auflöſung auch mit einer nachſchlagenden Note in der zergliederten Theſi geſchehen, ohne den eigentlichen ſchlimmen Tactheil zu erwarten, z. E.

Fehler, Fig. 8. (b) ob man gleich den letzte
Tages genug findet. Hingegen iſt es kein
Gang ſo wie bey (c) beſchaffen iſt, es mag de
mehrſtimmig ſeyn. Der Gang bey (d) der an ſi
durch die Gegenbewegung der Mittelſtimmen

(7) So gut die in aufſteigender Progr
Quinten- und Sextenfolge bey Fig. 9. iſt, es
dabey ſeyn oder nicht: ſo ſchlecht und fehl
abſteigendem Fortgange. Fig. 10. weshalb
iſt. Mit der erſten guten Quinten- und S
lerhaften Folgen derſelben bey Fig. 11. nich
jenen ſchläget die Sexte nach. Hier aber g

(8) So wenig die durchgehende Sexte
Quinten gut macht, ſo wenig macht ih
Quarte gut, Fig. 12. lauter beßliche Gän
henden Quarte muß die nachſchlagende
get werden. Dieſe macht den Fehler der
aber nur in mehrſtimmigen Sachen in den M
in zweyſtimmigen gebraucht werden, ſo wi
der Oberſtimme bequem geſchehen kan. F

(9) Mit den Manierenquinten iſt es ſo w
ven beſchaffen. Man ſehe Fig. 14. Sie ſi
gehende und zu gleicher Zeit Manierenquin
tung, da die Quarte, vor ihrer regelmä
Grad aufwärts geht, und die Quinte der
berühret, findet man bey Fig. 15. Dieſe

(10) Die Auflöſung der ſo genannte
wenn der Baß eine Terz abwärts geht,
Raume der beyden Grundnoten verdeckt
Quintenfehler an. In einem zweyſtim
freylich ſehr mager. Allein, ſobald nu
zukömmt, wird aller Eckel gehoben werd
und 18. Exempel, wider welche nichts ei

(11) Es können auch durch den Ei
gang einer Stimme Quinten entſtehen
ſo, als mit den Octaven von dieſer
ſehe bey Fig. 17. einige Exempel. E

h	h	a	c	c	h	c	c	—	—	h
g	g	fis	a	a	g		fis	g	a	d
Cis	D	—	Dis	E	—		d	e	fis	G

10) So lange die Septimenharmonie zum Grunde liegt, iſt es der Stimme, die die Septime hat, erlaubt, ein ander Intervall aus dem Umfange des Septimenaccordes, nach dem Anſchlag der Septime, im Durchgang zu berühren, bevor man die Diſſonanz auflöſet, z. E.

g	g	c	f	f	h	e
e	a	—	d	g	—	c

cet.

Man nennet dieſes Verfahren eine Zergliederung der diſſonirenden Harmonie.

11) Die Septimenharmonie kann im galanten Styl in einen von ihr entſtehenden Accord verwandelt, und alsdenn aufgelöſet werden, als:

f	f	f	e
d	d	d	e
h	g	g	g
g	H	C	—

Man nennet dieſes Verfahren eine Verſetzung der diſſonirenden Harmonie vor der Auflöſung. Das zweyte Exempel von der Anmerkung bey 9) gehöret auch hieher.

12) Wenn man die Diſſonanz nicht in derjenigen Stimme auflöſet, in welcher ſie angeſchlagen worden, ſo heißet man dieſes die Auflöſung verwechſeln. Dieſes kann auf dreyerley Art geſchehen, wie ich nach Anleitung folgender Exempel zeigen werde.

No. 1.				No. 2.				No. 3.		
f	d	h	c	f	h	d	g	g	g	a
d	h	f	e	g	—	f	e	d	c	c
G	—	—	C					H	A	fis

Bey No. 1. bleibt das Fundament, und es werden nichts als die Oberſtimmen, unter ſich verwechſelt. Wider dieſe Art der verwechſelten Auflöſung im galanten Styl iſt nichts einzuwenden.

Bey No. 2. wird die Geſtalt des diſſonirenden Satzes verändert, und zwar allhier aus dem Septimenſatze ein umgekehrter Secundenſatz gemachet,

mäßigen zu einer unvollkommen in gera
man Fig. 47. (a). Von einer übermäſſigen
nen Quinte habe ich bey einem gewiſſen Scrib
men ich mich nicht beſinne, den Gang bey F
Die Bewegung der dritten Stimme macht das
Satze und die zwiſchen den beyden Intervalle
Quinte einigermaſſen gut.

β) Sprungweiſe. Hier kann man ohne
ten Acht zu haben, ſo wohl in den äuſſerſten a
von einer unvollkommnen Quinte zu einer
wenn es die Harmonie erlaubt, und keine falſ
und der Sprung nicht zu groß iſt; Fig. 48.
in gerader Bewegung zu verhüten, muß man
chen zwiſchen den äuſſerſten Stimmen allezeit
vorziehen, wenn der eine Sprung auch gröſſ
vollkommen zu einer unvollkommnen
geht ebenfalls an, Fig. 49. und 50. wenn ſ
Anſehung der Relation und in Anſehung des
einzuwenden iſt. Von einer vollkommnen
ſehe man den Gang bey Fig. 51. Von e
eine unvollkommne läßt es ſich nicht ſpr
wie bey Fig. 47. (a).

1) Anmerkung

Zu den Quinten von verſchiedene
gende zwo Octaven von verſchied
aber nicht vertheidigen will, hinzufüge

2) Anmerkung

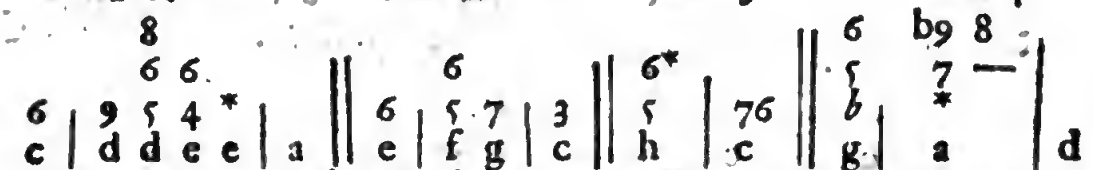
Zwo falſche Quinten können
ger Bewegung hintereinander ge

Soviel für dieſesmahl von den Quin
wider Vermuthen übergangen ſeyn mögte,
wieder erinnert werden, und zur Erläuterun
cher Anmerkung dienen könnte, ſoll alles
werden. Man kann von gewiſſen Quinten
ſchen Briefe über die Tonkunſt, 91. 92. u

laſſen wird, ſo iſt keine Spur vom Sextquintenſatze mehr da. In vierſtimmigen Orgelpuncten wird die Terz ebenfalls ausgelaſſen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt. Herr Bach bedienet ſich zur Vorſtellung des Sextquintenaccords von dieſer Art des telemanniſchen halben Bogens über der Signatur 6 und 5 des Satzes.

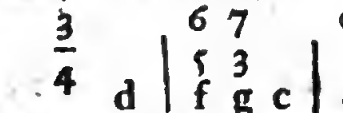
2) Man findet manchesmahl in Compoſitionen, die nicht im ordentlichen vierſtimmigen Satze gedacht ſind, ungeſchickte Bezifferungen, wo man, durch Verdoppelung der Prime mit der Octave, den Sextquintenaccord fünfſtimmig machen muß, um nicht wider die Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen zu fehlen. Herr Bach hat ſich die Mühe gegeben, einige Exempel davon zuſammen zu tragen, die ich hieher ſetzen will, als:

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4.

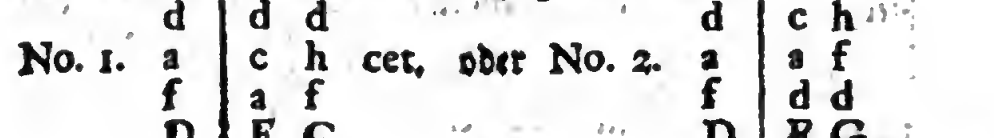


In einem regelmäßigen vierſtimmigen Satze muß allhier bey No. 1. zu dem zweyten d nicht der Sextquinten- ſondern entweder der ſimple Sextenſatz oder Dreyklang genommen werden. Bey No. 2. muß die Septime zu g nicht in den Anſchlag, ſondern in den Durchgang kommen, nemlich 87. Bey No. 3. muß das c nicht mit 7, ſondern mit der None und der übermäßigen Quinte ꝛc. bezeichnet werden; und bey No. 4. muß die Septime von a wegbleiben, und nichts als None, Quinte und Terz gemachet werden.

Es fällt mir bey dieſer Gelegenheit ein anderes böſes Exempel ein, nemlich das folgende:



Wer dieſes folgender maßen accompagniren wollte,



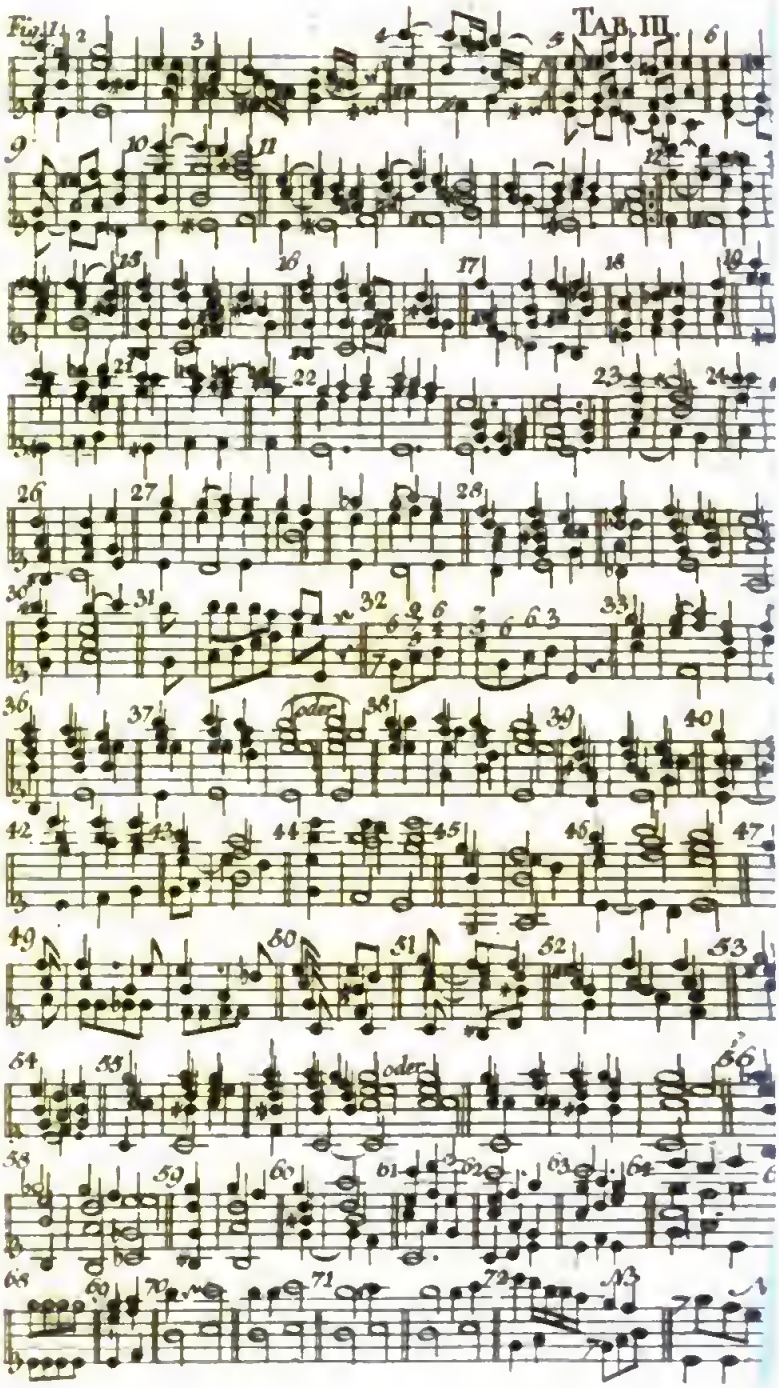


Fig. II
Tab. III
oder
oder

wiſſer Septimenſätze durch die Anticipation einer nachſchlagenden Note erkläret wird: alſo muß eben dadurch der freye Anſchlag gewiſſer Sextquintenſätze erkläret werden. Alſo iſt No. 1. wie No. 2. in folgenden Exempeln zu verſtehen.

		6			6		6							
No. 1.	5		4*	5b	4	5b	No. 2.	65		*	65b	3	65b	
	gis		g	fis	f	e		gis		a	g	fis	g	f e

6) Wegen des Sextquintenaccords, worinnen die Sexte übermäſſig iſt, merke man, daß die Quinte entweder durch eine unumgänglich nöthige Verwechſelung der Partien aufgelöſet werden muß, um keine böſe Quintenfolgen hervorzubringen; oder daß ihre Auflöſung aufgehalten, und ſie vor ihrer Auflöſung in eine Sexte verwandelt werden muß. Das erſtere geſchicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der vollkommene Dreyklang folget, wie bey fig. 54. (a) und (c) Tab. I. Die Exempel bey (b) und (d) taugen nicht. Das andere geſchicht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Sexte der Sextquartenaccord, oder der Sextſeptimenaccord mit der Quarte folget wie bey fig. 14. Tab. III. Die übermäßige Sexte gehet allezeit zu ihrer Auflöſung einen Grad über ſich, und lieget nicht vorher, außer wenn ſie in dem vorhergehenden Accorde eine große Sexte abgegeben.

§. 43.

Wegen des Terzquartenaccords iſt zu merken:

1) daß die Terz in dieſem Accorde die Septime des Stammaccordes vorſtellet, und diſſoniret. Sie muß alſo vorbereitet und aufgelöſet werden. Doch iſt es allenfalls in der galanten Schreibart genug, wenn nur die Quarte vorherlieget; und der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte, auf der Quarte einer weichen Tonart, kömmt in der galanten Schreibart, öfters auf allen Seiten unvorbereitet vor. In einer Bindungskette findet man unſern Accord bey fig. 2. Tab. II. im zweyten Exempel, wo man ſiehet, daß die Terz allezeit einen Grad unter ſich gehet, ſo wie die Septime, von welcher ſie herſtammet. Was es ſonſten mit der Quarte in dieſem Accorde für eine Beſchaffenheit habe, iſt in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Capit. VIII. geſaget worden.

2) Drey=

e	dis	dis	e
h	h	h	h
h	a	a	gis
g	fis	f	e

4) Was im vorhergehenden §. 42. bey 5) von dem Sextquintenaccord geſaget worden iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung von dem Terzquartenaccord.

5) Es iſt gewiß, daß, ſo wie man aus Urſachen ein dreyſtimmiges Accompagnement zuläſſet, man ebenfalls ein fünf- und mehrſtimmiges zulaſſen kann, und muß. Das fünfſtimmige iſt hauptſächlich bey Bezifferungen und Conſecutionen nöthig, die für den vierſtimmigen Satz ungeſchickt ſind. (Da hier nicht von der Execution die Rede iſt, welche ein weniger oder mehrſtimmiges Accompagnement erfordern kann, ſo haben wir bloß mit harmoniſchen Urſachen zu thun.) Wenn ſich alſo in dem Generalbaſſe zu einem galanten Tonſtücke Fälle finden, wo eine Diſſonanz nicht gehörig vorbereitet oder aufgelöſet werden könnte, wenn man beym vierſtimmigen Accompagnement bliebe, ſo muß man ohne Zweifel das fünfſtimmige brauchen, und z. E. zu dem Ende den Terzquartenaccord mit der Octave des Grundtons verdoppeln, als wie bey fig. 15. Tab. III. Für einen vierſtimmigen Satz iſt allhier zuviel vorhanden, und in ſelbigem müßte es heißen, wie bey fig. 16. Tab. III.

6) Bey dem ſtillſtehenden Terzquartenaccord, davon man bey fig. 17. Tab. III. ein Exempel ſiehet, erinnere man ſich deſſen, was vom ſtillſtehenden Sextquinten- und Septimenſatze geſaget iſt.

7) Es iſt eine gegründete Regel, welche in dem gearbeiteten Satze durchaus alle melodiſche Fortſchreitungen in die übermäßigen Intervalle, es ſey, in welcher Stimme es wolle, verbietet, und dafür die umgekehrte Fortſchreitung in die verminderten Intervalle anweiſet. Nach dieſer Regel muß man für die Fortſchreitung in die übermäßige Quarte, die in die falſche Quinte; anſtatt der in die übermäßige Quinte, die in die verminderte Quarte, u. ſ. w. erwählen, und in der Harmonie muß man, wenn in den Oberſtimmen die Gefahr einer verbotnen Fortſchreitung vorhanden iſt, entweder aus einem Accorde ein Intervall weglaſſen, oder eines verdoppeln, nach Beſchaffenheit der Umſtände. Alſo wer-

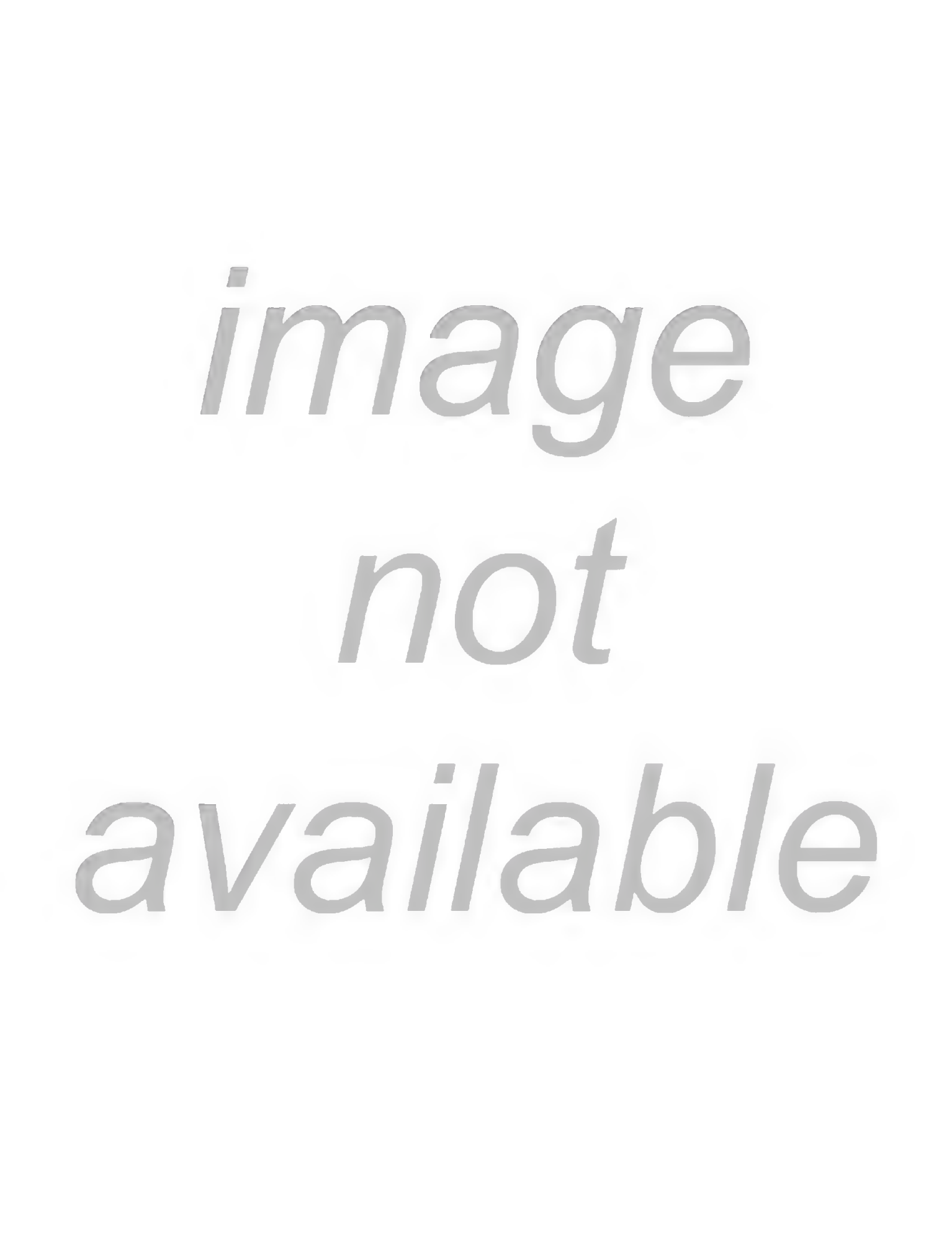


image
not
available

3) Zwiſchen der Secunde und der None iſt der Unterſcheid, daß bey der erſtern das unterſte Ende, und bey der leztern das obere Ende die Diſſonanz enthält. Bey der Secunde hat alſo das untere, und bey der None das obere Ende eine gemeßne Fortſchreitung. Hingegen hat das obere Ende einer Secunde, und das untere einer None alle mögliche Freyheit. Dieſes Unterſcheids ungeachtet geſchicht es, daß, gewiße Nonenſätze ausgenommen, alle übrige mit der Secunde vermiſchet werden. Iſt man es einmahl von Jugend auf, dem Schlendrian zu Folge, ſo gewohnt, in den Nonenſätzen, wovon die Rede iſt, die None mit der Signatur der Secunde im Generalbaße vorzuſtellen, oder hält man einer vorhergehenden oder nachfolgenden Signatur wegen, die mit 2, für geſchickter, als die mit 9, welches ſich noch einigermaßen hören läßet: ſo ſollte man dem Zeichen der Secunde wenigſtens ein anderes Zeichen beyfügen, um dadurch das *Scimus* zu erkennen zu geben. Meines Erachtens ſchickten ſich gar bequem ein paar Halbzirkel dazu, womit man die 2 umgeben könnte. Scheint jemanden dieſe Erfindung lächerlich zu ſeyn, ſo iſt es noch lächerlicher, eine None und Secunde mit einander zu vermengen. Ich will diejenigen Nonenſätze, die man mit dem Secundenaccorde vermiſcht, ſo viel deren hieher gehören, anzeigen. Der 1)ſte iſt ein ſtillſtehender unterſchobner Accord, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender Secundenaccord genannt. Es wird unten an ſeinem rechten Orte mehrers davon geſprochen werden. Ich will allhier nur bemerken, daß zu der ſogenannten Secunde nichts als die Quarte im dreyſtimmigen Satze genommen wird. Soll er aber vierſtimmig ſeyn, ſo verdoppelt man den Grundton mit der Octave. Man ſehe Tab. III. Fig. 22. Man bemerke hier zugleich, daß man ſich zur Bezeichnung der Octave der Prime, insgemein der Ziffer 1 in dieſem Falle zu bedienen pflegt. Der 2)te iſt ein übermäßiger Nonenaccord mit der übermäßigen Quarte und großen Serte. Man ſehe Tab. II. Fig. 12. wo er der Gewohnheit zu Folge mit 2 bemerket iſt. Da, ſo wie in allen Secundenaccorden, alſo auch in dem übermäßigen Secundenaccord, der unterſte Terminus der Secunde zu ſeiner Auflöſung heruntergehen muß, wie man bey Fig. 23, Tab. III. ſiehet: ſo iſt ohne Zweifel nichts leichter

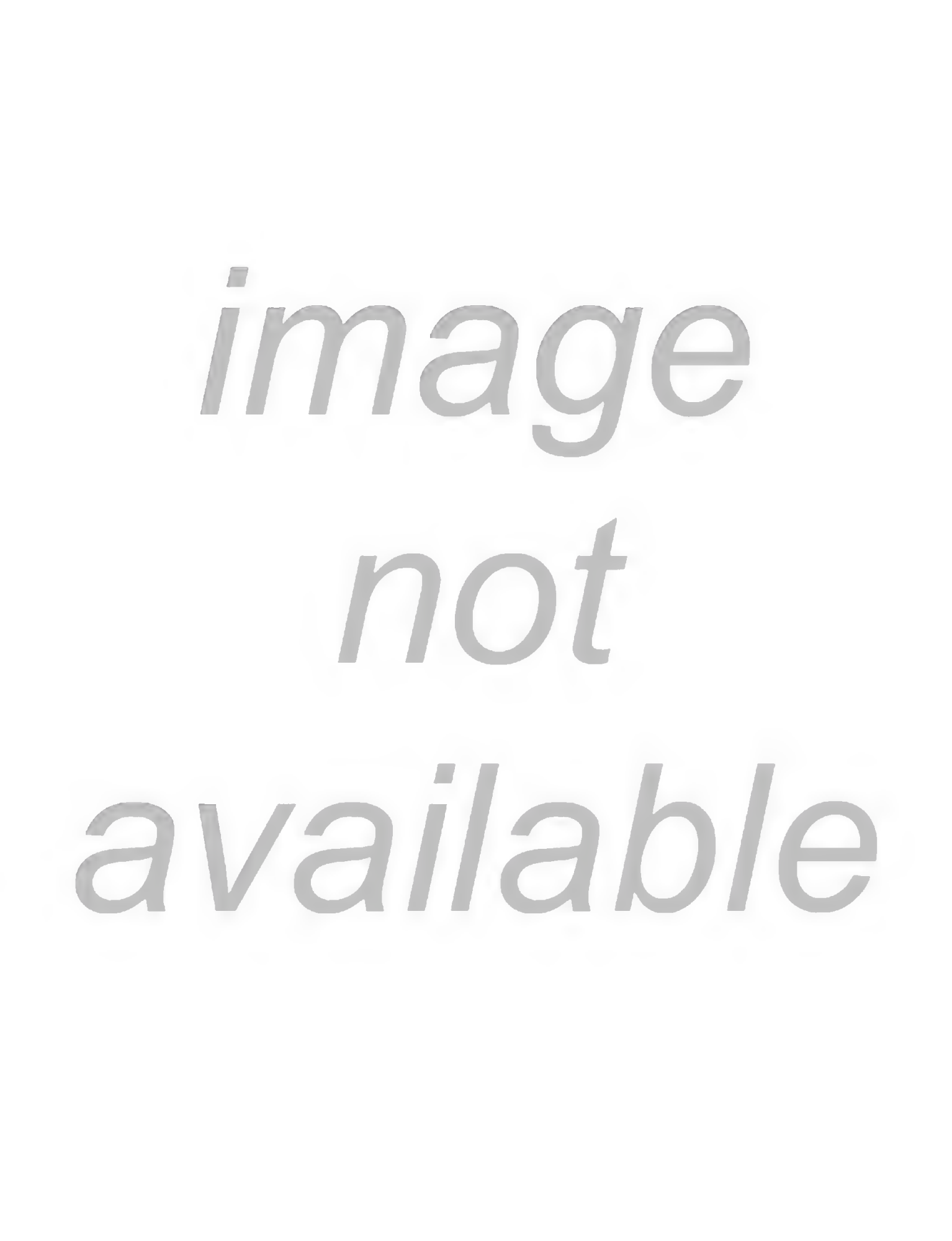


image
not
available

V. Abſatz.

Vom Nonenaccord und den davon abſtammenden Sätzen.

§. 1.

Der Nonenaccord iſt ſeinem Urſprunge nach fünfſtimmig, und entſteht, wenn einem Septimenaccorde eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. §. 7. gezeiget worden iſt. Er beſteht in ſeinem ganzen Umfange aus der Terz, Quinte, Septime und None, und behält in Anſehung ſeines characteriſtiſchen Intervalls, welches die None iſt, die völlige Fortſchreitung der Septime, aus deren Accorde er herſtammet. (Ich bin begierig zu wißen, wie der Herr Sorge, der aus eitler Luſt zu widerſprechen, und zwar was neues, aber was irriges zu lehren, den Nonenſatz vom Ueberſetzen einer Terz über den Septimenaccord herleiten will, das Tractament der None in Anſehung ihrer Fortſchreitung, d. i. ihrer Vorbereitung und Auflöſung, aus dem von ihm angenommen Septimenaccorde hervorgehen laßen wird. Wenn ich den Ton g unter den Septimenſatz h d f a ſtelle: ſo weiß ich ſogleich, wie die None g — a behandelt werden muß. Nun will ich aber den Ton a über den Septimenſatz g h d f ſtellen. Woher weiß ich da, wie die None g — a behandelt werden muß? Doch dieſes betrift nur die Methode hauptſächlich. Wie ſtehet es aber mit dem Gebrauch der None, vermittelſt weßen ſelbiger überall für ſeinen Stammaccord der Septime geſetzet wird, wie in denen Seite 29. angeführten Beyträgen ꝛc. von mir zur Genüge bewieſen worden? Iſt es drittens nicht lächerlich, ſo wie es der Herr Sorge macht, eine Hauptdißonanz außerhalb den Gränzen der Octave hervorzubringen, ohne ihren Grund innerhalb ſelbigen zu ſuchen? Da viertens nach der Lehre vom Unterſetzen, in allen Orgelpuncten, die nicht verſetzt oder umgekehrt ſind, der tiefſte Ton ein untergeſchobner uneigentlicher Grundton iſt, der bey Sätzen, welche die Gränzen der Octave überſteigen, weggethan werden muß, wenn man den Zuſammenhang der Harmonie erklären will: ſo muß nach der Lehre vom Ueberſetzen in dergleichen Orgelpuncten der höchſte

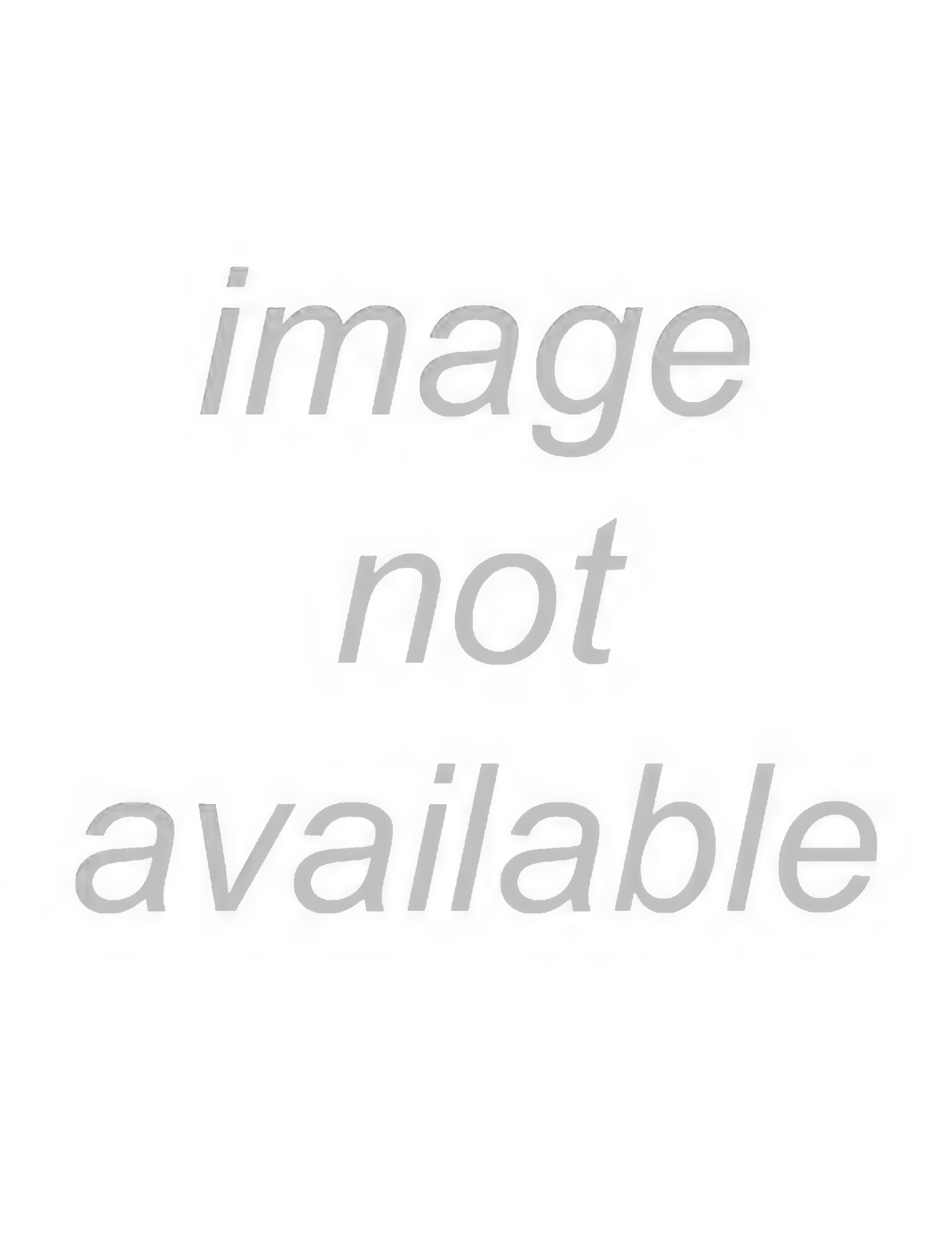


image
not
available

§. 5.

Der ſchlechte oder gemeine Nonenaccord beſtehet aus der Terz, Quinte und None, Tab. II. Fig. 6. im erſten und vierten, und Fig. 7. im erſten und dritten Exempel. Seine Signatur iſt die 9. In dieſem Accorde findet die kleine, große und übermäßige Note ſtatt. Mit den Quinten und Terzen bleibt es wie vorhin. Von der übermäßigen None, die einen Grad über ſich aufgelöſet wird, findet man ein Exempel bey Fig. 30. Tab. III. Im dreyſtimmgen Satze bleibet die Quinte aus den Nonenaccorden weg.

§. 6.

Es iſt kein Fehler, die None auf zwo benachbarten Stuffen nahe an ihrem Grundtone zu nehmen, ob es gleich beſſer iſt, wenn man es verhüten kann. Doch muß der Grundton, bey der Auflöſung der None, nicht auf ſeiner Stuffe ſtehen bleiben, ſondern eine Terz oder Sexte ꝛc. herabſteigen.

§. 7.

Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz, nur nicht auf der großen Sexte, noch den beyden Septimen des Moltons. Weder der volle Nonenaccord, noch der Nonenſeptimenaccord von keinerley Gattung, kann auf der Prime eines Tons, er ſey dur oder mol, bequem gemacht werden.

§. 8.

Man bedienet ſich des ſchlechten und auch des Nonenſeptimenaccords in dem galanten Styl öfters auf eine Art, die einem ſtillſtehenden oder unreſolvirenden Nonenaccord ähnlich ſiehet. Aber im Grunde iſt wohl nichts anders als eine bloße Aufhaltung der Reſolution dabey vermacht. Das merkwürdigſte bey der Sache iſt, daß der Nonenaccord ſich bey dieſem Proceſſe in ſeinen Stammaccord der Septime verwandelt. Der Herr Bach iſt der erſte, der, ſo wie viele andere beſondere Gänge, alſo auch dieſe beobachtet hat. Man ſehe Tab. III. Fig. 31. und 32. Von einer andern Art iſt die Aufhaltung der Reſolution des Nonenaccords bey Fig 33. in einem galanten dreyſtimmigen Satze, bey welchem man ſich doppelte Ziffern erlaubet. Hier ſteiget die None mit der Septime über ſich, bevor ſich jene in die Quinte, und dieſe in die Terz auflöſet. Der in dieſem Exempel befindliche Septimennonen-

ſatz

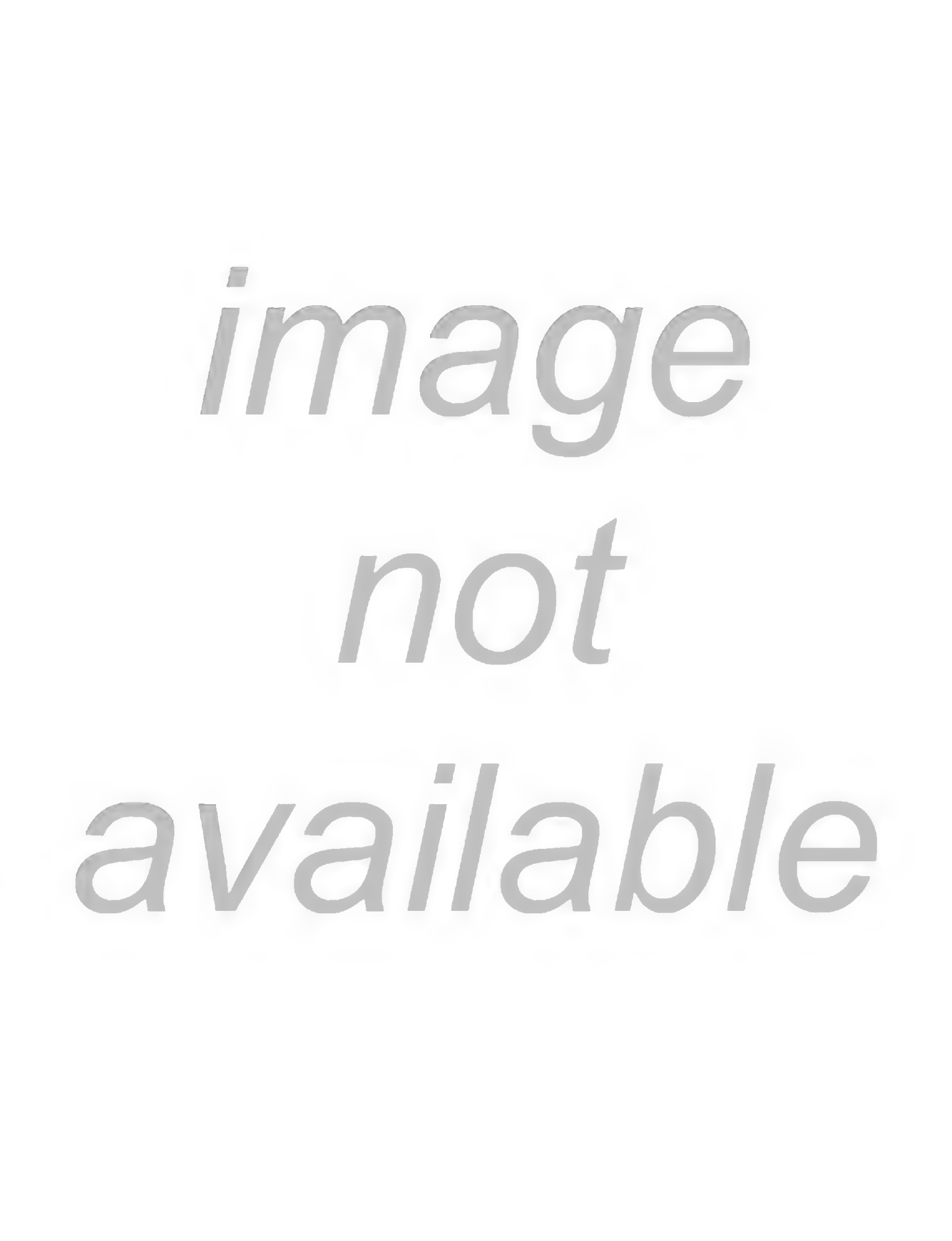


image
not
available

kann hierüber meine Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen im 2. und 3ten Stücke, V. Band der Beyträge weitläuftiger nachlesen.) Wenn wir dem zufolge zwischen e und g in dem angeführten fünfstimmigen Satze den Ton e setzen: so entstehet der sechsstimmige Satz c e g h d f, der zwar so wenig, als gewisse unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts destoweniger gekannt seyn muß, wovon man in der Folge die Ursache einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Undecimenaccord. Der Unterscheid der Quarte und Undecime bestehet darinnen, daß die Undecime in allen Fällen eine Dissonanz, und zwar eine vollkommne Dissonanz ist, weil sie die Septime vorstellet. Die Quarte hingegen hat fürs erste in den Mittelstimmen nicht nur alle Freyheiten einer Consonanz; sondern sie geniesset auch, gegen den Baß gestellet, als eine unvollkommne Dissonanz, verschiedene Prärogative, wie man in den Artikeln vom Sextquarten- Terzquarten- und Secundenaccorde gesehen hat. Man muß aber diese Prärogative nicht zu weit ausdehnen, wie Herr Sorge, und einer seiner Schüler, der Componist einiger Oden in den lyrischen, elegischen und epischen Poesien gethan hat hat, wovon man meine Anmerkungen über den Sorgischen G. B. im achten Capitel vom Sextquartenaccord, nachlesen kann. Solchen harmonischen Unsinn verstattet die Praxis nicht.

§. 13.

Die ins Gebiet der Undecime, (die ich hinfort der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß Quarte nennen werde,) gehörenden Accorde sind folgende:

1) Der fünfstimmige Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte. Die wahre Signatur desselben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 5 und 4, und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 5, 4 und 2. Die Hauptdissonanzen in diesem Accorde sind die Quarte, None und Septime. a) Wenn derselbe auf der Prime einer Tonart gemacht wird, in welchem Falle er von dem Septimenaccorde der Dominante abstammet, so geschicht solches entweder bey

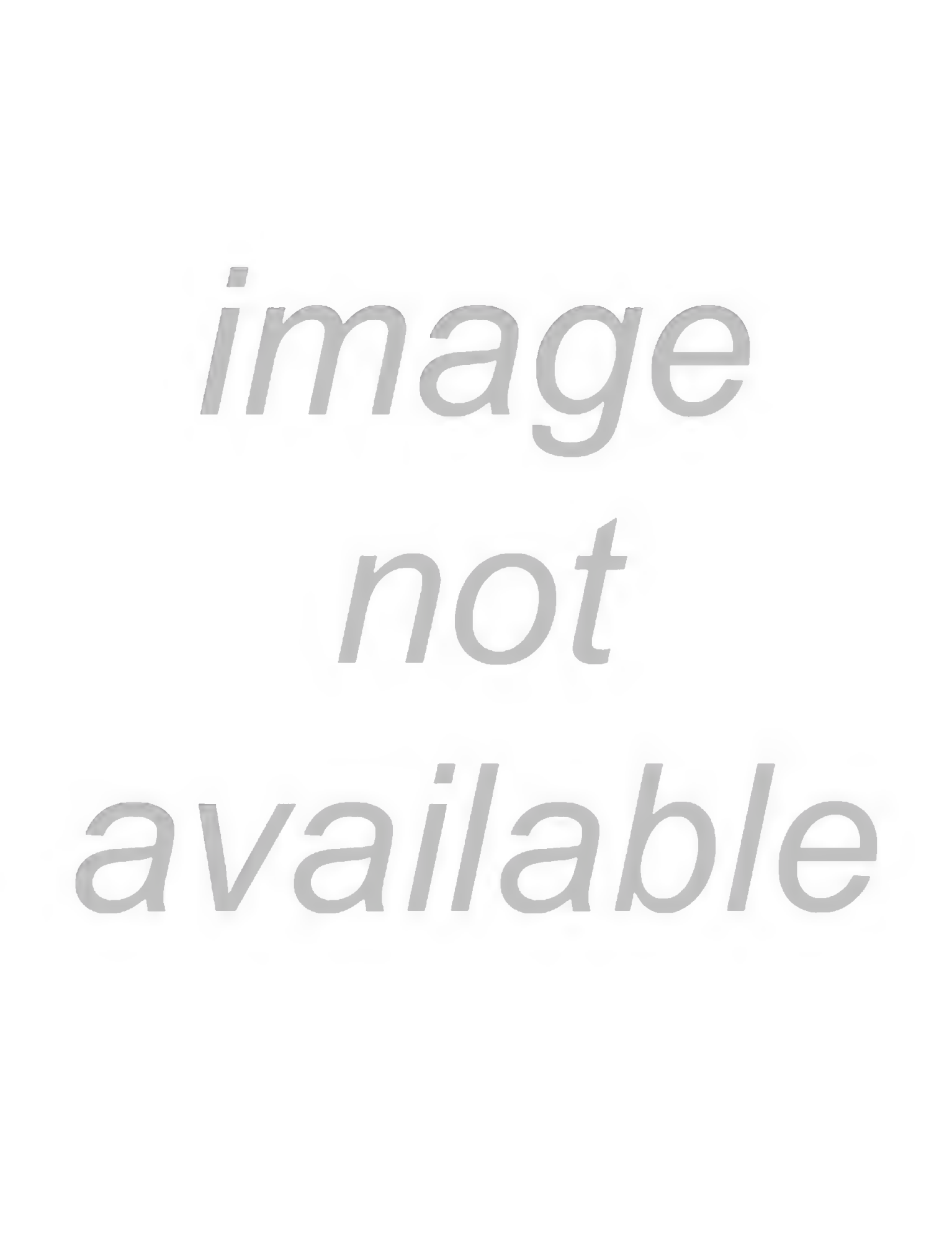


image
not
available

gnatur in einfachen Zahlen ist 9, 7, 4, statt deren aber sehr oft 7, 4, 2, aber irrig, gebraucht wird. Wenn man aus dem vorhergehenden fünfstimmigen Satze die Quinte wegthut: so hat man ein Exempel von diesem, indem es in Ansehung der Behandlung der Dissonanzen, gleiche Bewandniß mit ihm hat. a) Vermittelst einer Freyheit läßet man auf der Prime einer Tonart, wo die Septime und None groß sind, die Quarte aber rein ist, jedoch nur bey liegendem Basse, und im Durchgange, manchesmahl alle drey Intervallen über sich gehen, z. E. wie bey Fig. 54. Tab. III. β) Wenn die Septime weggelaßen, und der Accord dreystimmig gemacht wird, so hat sowohl die Quarte als None, bey vorherliegendem Basse, auf allen Stuffen, wo es die Modulation zuläßt, die Freyheit, sowohl herauf, als herunter zu gehen; z. E.

e	f	g		g	f	e
c	d	e		e	d	c
c	——			c	——	

Das ist der irrig so genannte durchgehende Secundenaccord wovon Seite 67 geredet worden, und welcher mit dem verdoppelten Grundton vierstimmig ausgeübet wird. Die Umkehrung desselben giebt den stillstehenden Septimensatz aus 7, 3, wovon man Seite 57. und den stillstehenden Sextquintenaccord, wovon man Seite 62. gehöret hat.

III) Der vierstimmige Quartnonenaccord mit der Quinte, ist ein abgekürzter Accord von dem ersten. Seine Signatur ist 9 und 4. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Quartnonenaccordes die Septime weg, so hat man Exempel von diesem. α) Aus der Umkehrung dieses vierstimmigen Satzes entstehen zween Quartseptimenaccorde mit der Terz, von verschiedener Art, von welchen keiner mit dem bey der folgenden No. IV. zu vermengen ist. Der erste entsteht, wenn die Quarte und None des Stammsatzes ordentlich unter sich aufgelöset wird, nach der Art, wie bey Fig. 52. Tab. III. und man hernach selbigen dergestalt umgekehret, daß die None zur Basi gesetzet wird, wie bey Fig. 50. Ein so umgekehrter Accord ist nirgends als auf der Prime eines Tons zu gebrauchen, und ein Stammac-

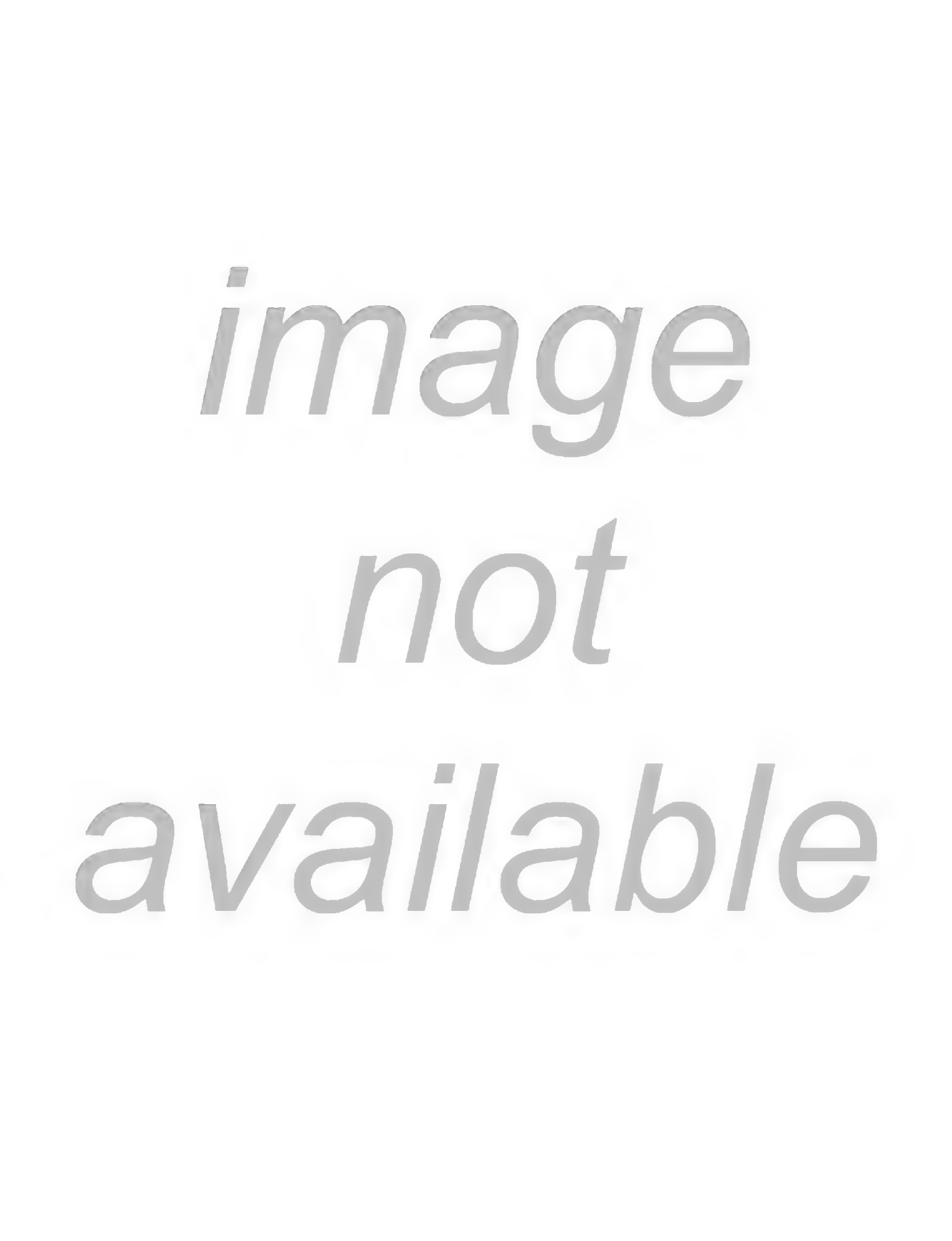


image
not
available

eine Stuffe, in eine Quinte, bevor die Auflösung erfolget. In dem ersten Falle ist der dreystimmige Quintquartenaccord nichts anders als eine Verkürzung des fünfstimmigen Satzes bey No. I. und also ein verkürzter Stammsatz. Um ihn noch näher kennen zu lernen, so nehme man dem vierstimmigen Quartseptimenaccorde bey No. IV. die Septime, Fig. 43. Tab. III. so hat man eine Idee von seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Im zweyten Falle ist derselbe ein verkürzter Secundquintquartenaccord, und also ein umgekehrter Satz. Man thue von dessen Exempel bey Fig. 46. die Secunde weg: so hat man ein Exempel von ihm in seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Der Quintquartenaccord von der ersten Gattung, der ein verkürzter Stammaccord ist, erlaubet eine Umkehrung, vermittelst welcher von ihm entstehet α) ein dreystimmiger Quartseptimenaccord, dessen man sich zur Aufhaltung des Sextquartenaccords bedienet. Um ihn vierstimmig auszuüben, kann nichts als der Baß mit der Octave verdoppelt werden. Sein Sitz ist die Dominante, Fig. 47. Tab. III. und in der galanten Schreibart auch die Prime, allwo die Sexime darzu groß ist Fig. 48., nicht aber die zweyte Tonsetzte, wo Herr Sorge ihn irrig zu gebrauchen gewohnt ist. Eine andere Bewandtniß hat es, wenn der Quartseptimenaccord zur Aufhaltung des Septimenaccordes dienet. Alsdenn aber ist er kein umgekehrter, sondern ein verkürzter Stammaccord der für den Quartseptimenaccord bey No. IV. gebraucht wird. Wenn man von dem zu diesem letzten Accorde gehörigen Exempel bey Fig. 43. Tab. III. die Quinte weggthut, so hat man einen Begriff von dem Quartseptimenaccorde, der zur Aufhaltung des Septimensatzes dienet; und das Exempel bey Fig. 49. wird noch mehrere Erläuterung davon geben. Sowohl der umgekehrte, als der ursprüngliche Quartseptimenaccord wird mit 7, 4 bezeichnet. β) Ein dreystimmiger Secundquintenaccord, dessen Signatur 5 und 2 ist, und in welchem, um ihn vierstimmig auszuüben, entweder die Quinte oder der oberste Terminus der Secunde verdoppelt werden muß. Man nehme von dem Exempel des Secundquintquartenaccords bey Fig. 46. die Quarte weg, und verdoppele die Quinte, so hat man ein Exempel.

VI) Der vierstimmige Sextnonenaccord mit der Terz, der mit

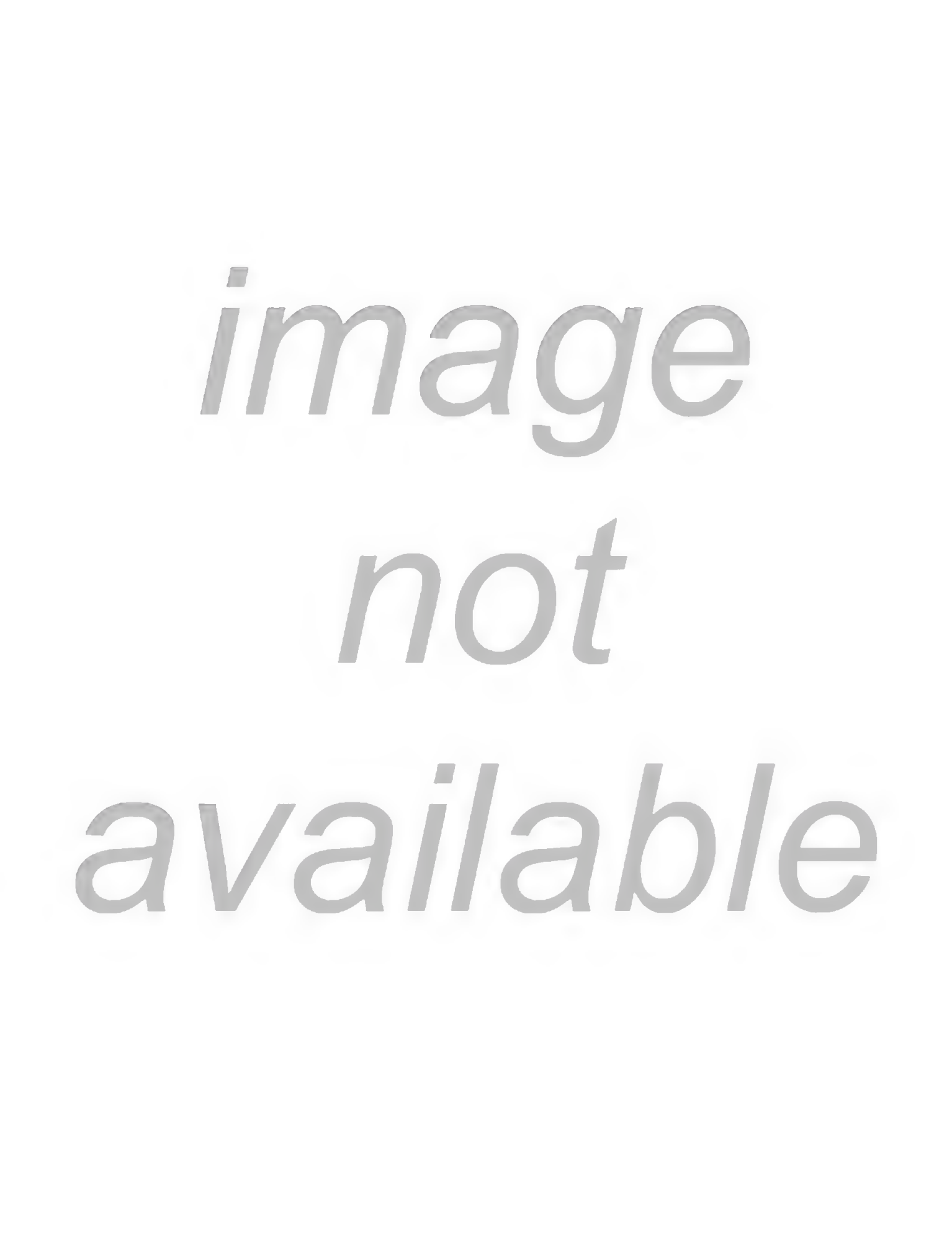


image
not
available

29. §. 7. geweiget worden iſt. Wenn z. E. unter den Septimenac-
cord gis h d f die Unterſeptime A geſetzet wird: ſo macht der daraus er-
wachſende Accord einen fünfſtimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern
ein Terzdecimenaccord genennet wird. Seine Benennung in der Praxi
werden wir hernach hören. Hier iſt nur annoch zu erinnern, daß man
zwiſchen dem Grundtone des Terzdecimenſatzes und ſeiner Septime
zwo Terzen ſupponiren muß, damit der Zuſammenhang der Zeugung
der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man
ſehe das 2 und 3 Stück des V. Bandes meiner Beyträge ꝛc. in der Un-
terſuchung der ſorgiſchen Lehre von den Dißonanzen.) Wenn wir dem
zu Folge zwiſchen a und gis in dem angeführten fünfſtimmigen Satze
die Töne c und e ſetzen: ſo entſteht der ſiebenſtimmige Satz a c e gis h
d f, der zwar eben ſo wenig, als gewiße unnütze drey- und vierſtim-
mige Stammaccorde, wovon oben geredet worden iſt, in ſeinem gan-
zen Umfange in der practiſchen Ausübung Statt hat; aber nichts deſto
weniger gekannt ſeyn muß, wovon man die Urſache in der Folge einſehen
wird. Was von dem Ueber- und Unterſetzen oben beym Nonenaccord
geſagt worden iſt, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Terzdecimen-
accord. Der Unterſcheid der Sexte und Terzdecime beſteht darinnen,
daß die Sexte eine Conſonanz iſt, die ihren Gang nehmen kann, wo-
hin ſie will. Die Terzdecime hingegen iſt zwar nicht an ſich, aber gleich-
wohl durch ihre harmoniſche Verbindung, eine Dißonanz, die ihre ge-
meßne Fortſchreitung hat, und zu ihrer Auflöſung einen Grad unter ſich
gehen muß. Mit der Quarte iſt es allhier wie mit der Quarte in den
Undecimenaccorden bewandt. Sie iſt im Grunde eine Undecime.

§. 16.

Die ins Gebiet der Terzdecime, (die ich hinführo der gemeinen,
obwohl irrigen, Benennung gemäß, Sexte nennen werde,) gehörende
Accorde ſind folgende:

1) Der fünfſtimmige Sextquartnonenaccord mit der Septime.
Die wahre Signatur deßelben in lauter einfachen Zahlen iſt die
mit 9, 7, 6, 4, und die falſche, in welcher die None für eine Secun-
de ausgegeben wird, die mit 7, 6, 4 und 2. In dieſem Accorde
ſind alle vier Intervalle über dem Grundton ſo viele Dißonanzen, die
zuſammen oder nach einander aufgelöſet werden. Bey der Auflöſung
nach einander machet die Sexte den Anfang, hernach folget

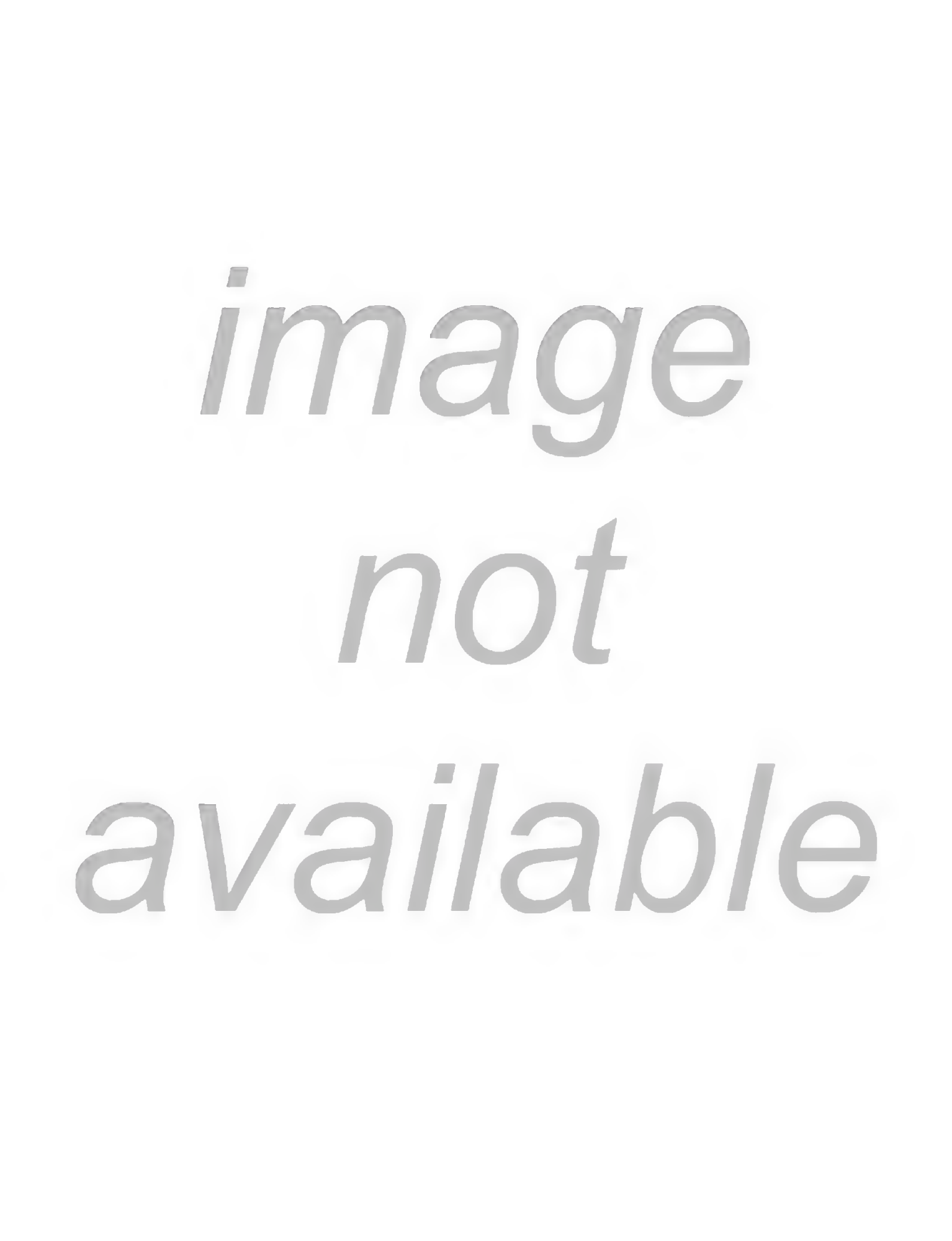


image
not
available

Wer aus folgenden Exempeln nicht den Unterſcheid der None und Secunde erkennen kann, der muß nichts erkennen können. Man ſehe:

c	d	—	c	‖	h	h	c
a	h	—	a	‖	f	f	e
e	f	—	e	‖	d	d	c
a	a	gis	a	‖	gis	a	-

III) Der vierſtimmige Sextſeptimenaccord mit der Quarte, deſſen Signatur in einfachen Zahlen aus 7, 6, 4, beſteht, und welcher bey beweglichen und unbeweglichen Bäßen gemacht wird. Man nehme von den Exempeln des fünfſtimmigen Sextquartnonenaccordes mit der Septime, die None weg, ſo hat man Exempel davon, und zwar α) auf der Prime einer weichen Tonart, Tab. III. fig. 55. β) auf der Dominante einer weichen Tonart, fig. 56, und γ) auf der Dominante einer harten Tonart, wenn das vorhergehende Exempel aus dem Molton in einen Durton verſetzet wird. Auf der Dominante einer weichen Tonart wird dieſer Accord auch mit der großen Septime gemacht, um dem übermäßigen Sextquinaccord die Auflöſung zu erleichtern, wie man Tab. III. fig. 14. im letzten Schemate geſehen hat. Der Stammſeptimenſatz iſt allhier der dreyfach verminderte Septimenaccord, und zwar dis f a c in dem bey Fig. 14. vorhandnen Exempel.

IV) Der vierſtimmige Sextſeptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 6, 3, abgebildet wird. Man concipire einen Terzdecimenaccord in ſeinem ganzen Umfang, z. E. in den Tönen g h d — f as c es. Man ſetze dieſen unnützen Accord, mit Weglaßung der Quarte, None und Quinte, auf die Sexte, Septime und Terz g h es f zurück: ſo ſiehet man, was es mit dem Sextſeptimenaccorde mit der Terz für eine Bewandtniß hat. Er wird auf der Dominante beyder Tonarten hauptſächlich gebraucht. Bey Fig. 58. Tab. III. findet man ein Exempel, welches aus C mol in C dur verſetzet werden kann. Dieſer Accord leydet eine Umkehrung, vermittelſt welcher ein Secundterzenaccord mit der Quinte von ihm entſteht, der auf der Dominante des Moltons hauptſächlich Statt findet. Er entſtehet alsdenn von einem nicht viel gebräuchlichen Sextſeptimenaccord ꝛc. auf der characteriſtiſchen Septime des Moltons. Man

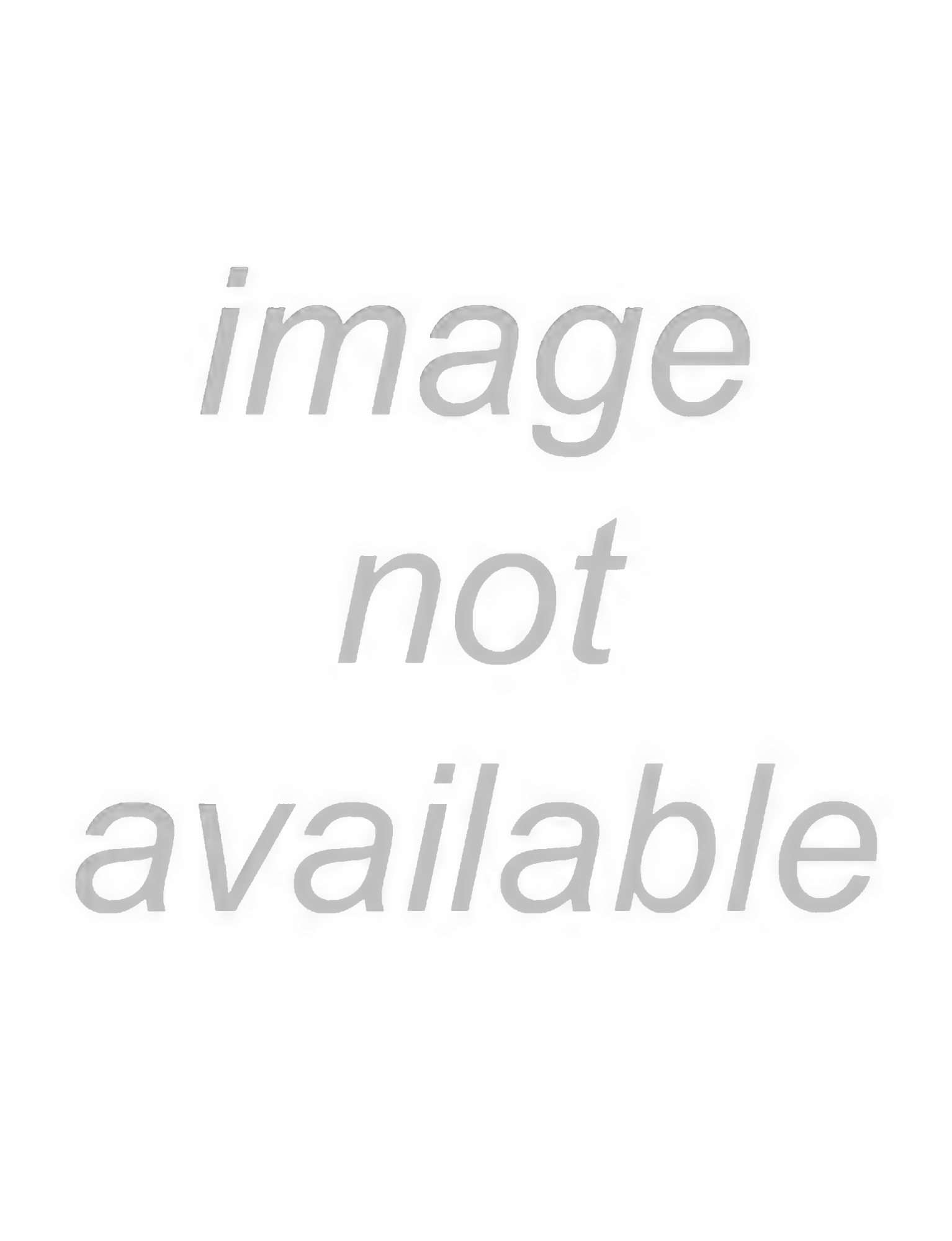


image
not
available

§. 14.

Die verwerflichen Umkehrungen eines Accordes sind entweder an sich verwerflich; oder sie sind es nur durch ihre Lage. In dem ersten Falle sind alle diejenigen, worinnen diese oder jene Dißonanz wider ihre Natur aufgelöset werden muß. Die in dem vorhergehenden §. angeführte verwerfliche Umkehrung des Nonenaccords ist von dieser Art, indem der oberste Theil der Septime stehen bleibt, und der unterste heruntergehen muß. In dem zweyten Falle sind alle diejenigen Umkehrungen, und Versetzungen, wo die Intervalle so nahe an einander stehen, daß sich keines gehörig ausdehnen, und daß der Accord also weder gehörig vorbereitet noch aufgelöset werden kann. Ich gebe ein Exempel mit dem fünfstimmigen Sextquartnonenaccord mit der Septime auf der Prime der harten Tonart ꝛc. Der Accord besteht aus C — h d f a und ist kein umgekehrter, sondern ein Stammaccord in seiner Art. Wenn hier der Grundton mit der Octave diplirt wird, und die Töne eine solche Lage bekommen, daß die Sexte, Septime, Octave und None dichte neben einander, in dem Raume einer Secunde genommen werden, als c — a h c d f: so ist dieses eine verwerfliche unharmonische Versetzung, die nichts tauget. So wenig in einer dreystimmigen Folge von nichts als Sextenaccorden, diejenige Lage gut gut ist, wo die Terz oben und die Sexte in der Mitte ist, weil dadurch garstige Quinten entstehen: so wenig ist diejenige Lage der Stimmen gut, wo sich die Intervalle nicht gehörig ihrer Natur nach ausbreiten können, weil dadurch wider die Vorbereitung und Auflösung Fehler entstehen. Was allhier von den Versetzungen gesagt ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von den Umkehrungen. Aber die Zeit und der Raum erlauben mir nicht, weder den Artikel von den verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen, noch den von den problematischen Umkehrungen, anitzt aus dem Grunde abzuhandeln. Ich verspare also dieses anderswohin.

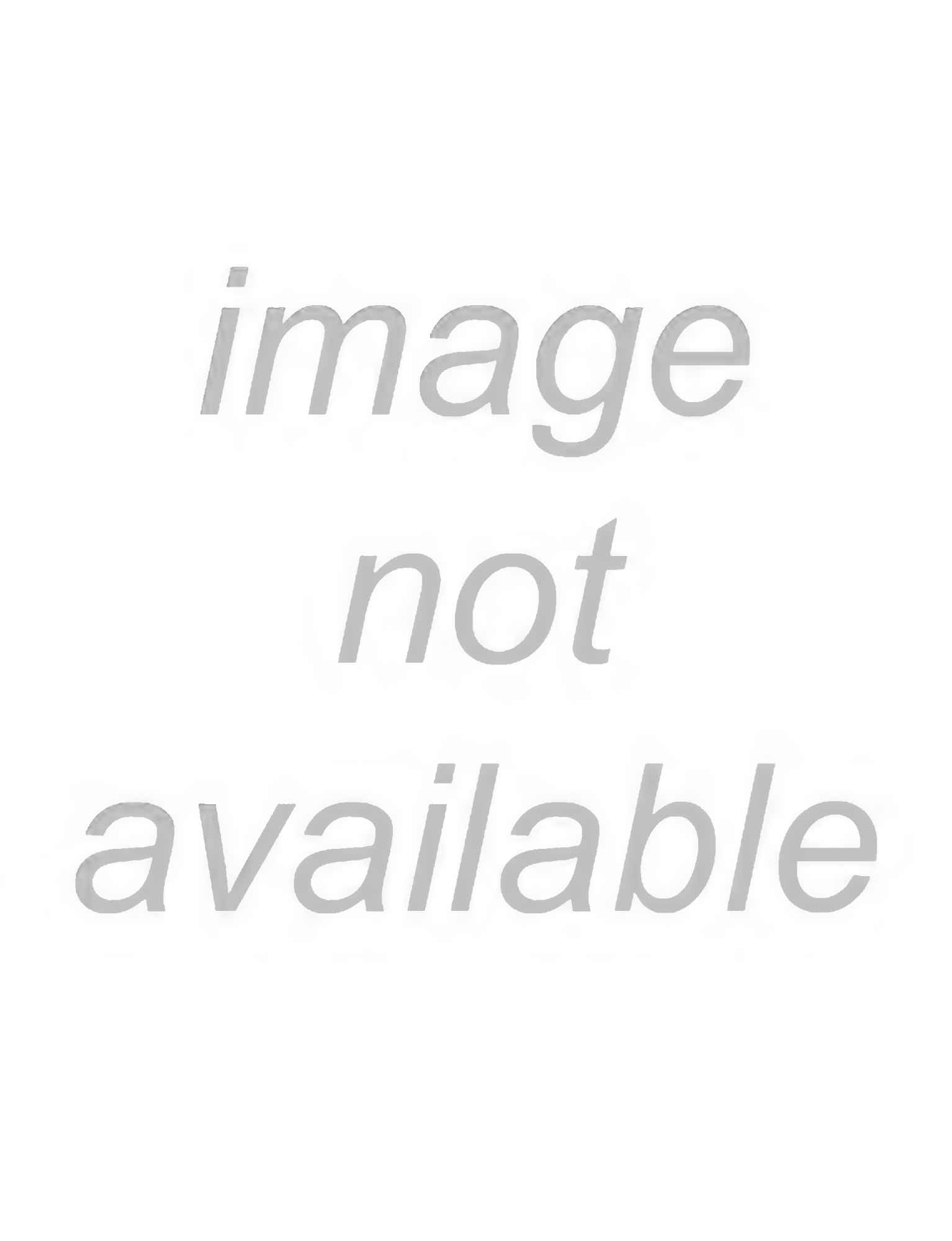


image
not
available

reinen Satze eine vortrefliche Melodie haben. Dieſe Arten der melodiſchen Fortſchreitung der Intervallen gehen uns hier nicht an.

Von der Fortſchreitung der Conſonanzen.

§. 1.

Die Fortſchreitung der Conſonanzen kann auf dreyerley Art geſchehen, in gerader, ungerader und vermiſchter Bewegung.

1) Die gerade, (gleiche, oder ähnliche) Bewegung, iſt, wenn zwo oder mehrere Stimmen ſtuffen- oder ſprungweiſe, zugleich auf oder ab ſteigen. Tab. III. Fig. 65.

2) Die ungerade, (ungleiche, unähnliche, widrige oder Gegen-) Bewegung, iſt, wenn eine Stimme hinauf und die andere herunter geht, es mag nun aus- oder gegen einander, ſprung- oder ſtuffenweiſe geſchehen. Fig. 66.

Einige pflegen diejenige Art der widrigen Bewegung, da die Stimmen aus einander gehen, eine abgeſonderte Bewegung, zu nennen.

3) Die vermiſchte- oder Seitenbewegung, iſt, wenn eine Stimme ſprung- oder ſtuffenweiſe fortgeht, und die andere bleibt. Fig. 67.

Einige fügen eine vierte Bewegung hinzu, die ſie die parallel Bewegung nennen, und verſtehen ſie dadurch diejenige, wenn ſich die Stimmen nicht von einer Stuffe zur andern fortbewegen, ſondern in ihrem Einklange wiederhohlet werden. Fig. 68.

§. 2.

Da die Conſonanzen von verſchiedner Art und Gattung ſind, und man beſſer durch eine Bewegung als die andere zu mancher Conſonanz gehet: ſo hat man folgende, nach Anleitung dieſer dreyfachen Bewegung, eingerichtete Hauptregeln in Obacht zu nehmen: α) Von einer vollkommnen Conſonanz zu einer andern vollkommen gehet man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung. β) Von einer vollkommnen Conſonanz zu einer unvollkommen gehet man durch alle drey Bewegungen. γ) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer vollkommnen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. δ) Von einer unvollkommnen Conſonanz zu einer andern unvollkommnen gehet man durch alle drey Bewegungen.

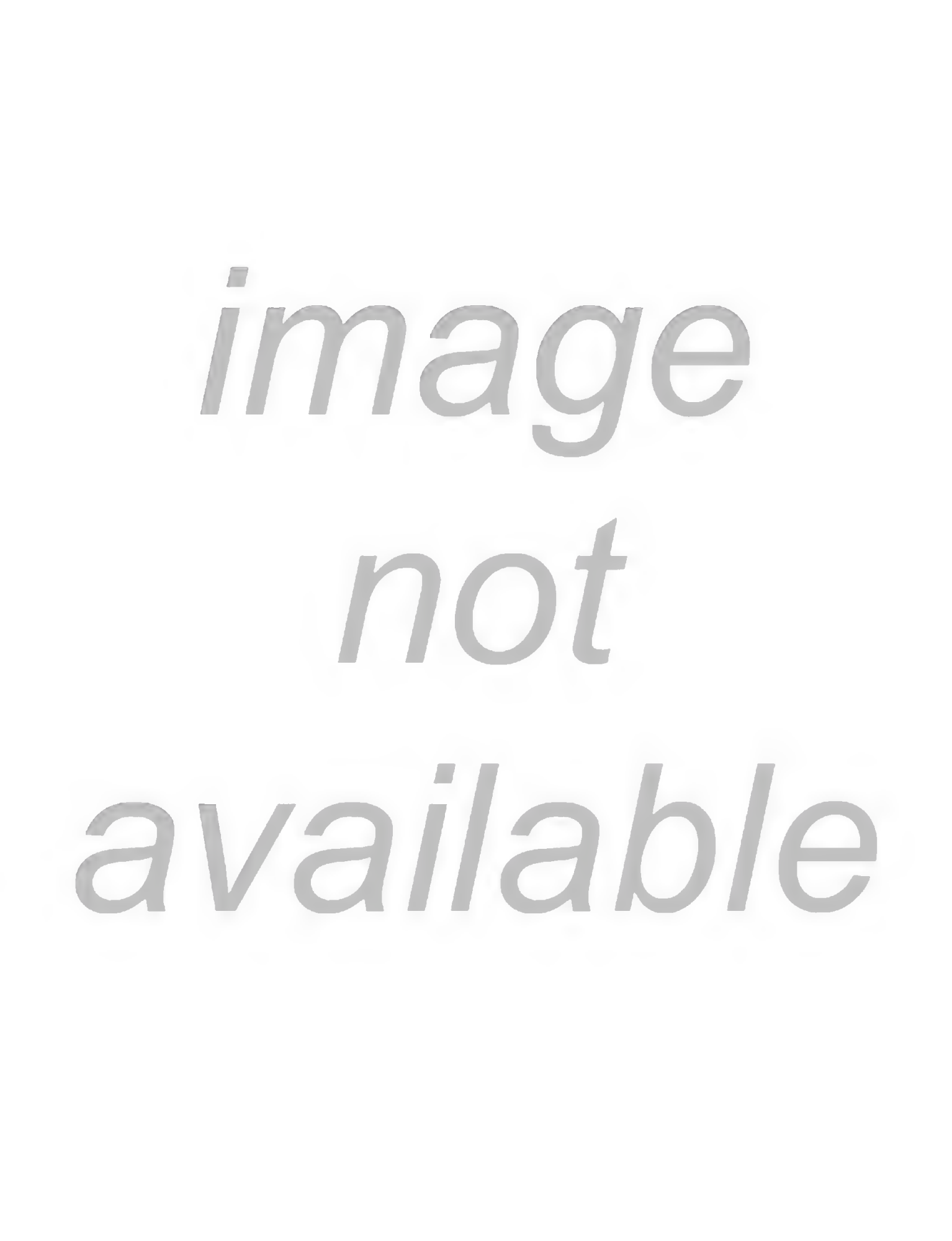


image
not
available

α) Ob der Satz zwey- oder mehrstimmig ist. Manches ist in einem vielstimmigen Satze erlaubt, und in einem wenigstimmigen verboten, weil es allhier zu leer seyn würde; und umgekehrt ist manches in einem wenigstimmigen Satze erlaubt, was in einem vielstimmigen nicht statt findet; z. E. in einem Bicinio können die beyden Stimmen, terzen- oder sextenweise, die weitesten Sprünge zusammen machen. In einem vierstimmigen Satze hingegen ist es nicht erlaubt, auf eine ähnliche Art zu springen, zumahl in gerader Bewegung. Uebrigens wird nicht überall und in allen Fällen ein Satz von vier oder fünf Stimmen erfordert, eine Ausnahme wider eine Regel zu machen. So bald der Satz nur dreystimmig ist, so kann die dritte Stimme schon entweder vermittelst einer guten harmonischen Bewegung, welches man auch sonsten einen guten Progreß nennet, eine gnugsame Ausnahme verursachen.

β) Ob der Fortgang zwischen den äussersten Stimmen, d. i. der höchsten und tiefsten, oder zwischen einer äussersten und mittelsten, oder zwischen den Mittelstimmen alleine ist. In dem ersten Falle ist die Fortschreitung am meisten eingeschränkt, in dem andern weniger, und in dem dritten am wenigsten. Die Ursache davon ist leicht einzusehen. Die äussersten Stimmen fallen am schärfsten ins Gehör. Die mittelsten sind durch die äussersten bedeckt. Bey einer mittelsten und äussersten verdecket die letztere die Freiheit der ersten.

γ) Ob nur einerley Harmonie vorhanden ist, oder ob solche unterbrochen ist. In dem ersten Falle leidet eine Regel selten Ausnahme, in dem andern alle Augenblicke.

δ) Ob, wenn nur einerley Harmonien vorhanden ist, die dritte Stimme eine gute harmonische Bewegung macht.

ε) Ob das Zeitmaaß schnell oder langsam ist. Mancher Fortgang ist in der schnellen Bewegung erlaubt, und in der langsamen verboten, und umgekehrt, mancher in der langsamen Bewegung erlaubt, und in der geschwinden verboten.

ζ) Ob zwischen den beyden Intervallen ein Absatz und ob derselbe lang oder kurz ist, welches man aus den Pausen erkennet. Nach einem längern Absatze ist alles erlaubt, nach einem kürzern nicht so leicht.

η) Ob

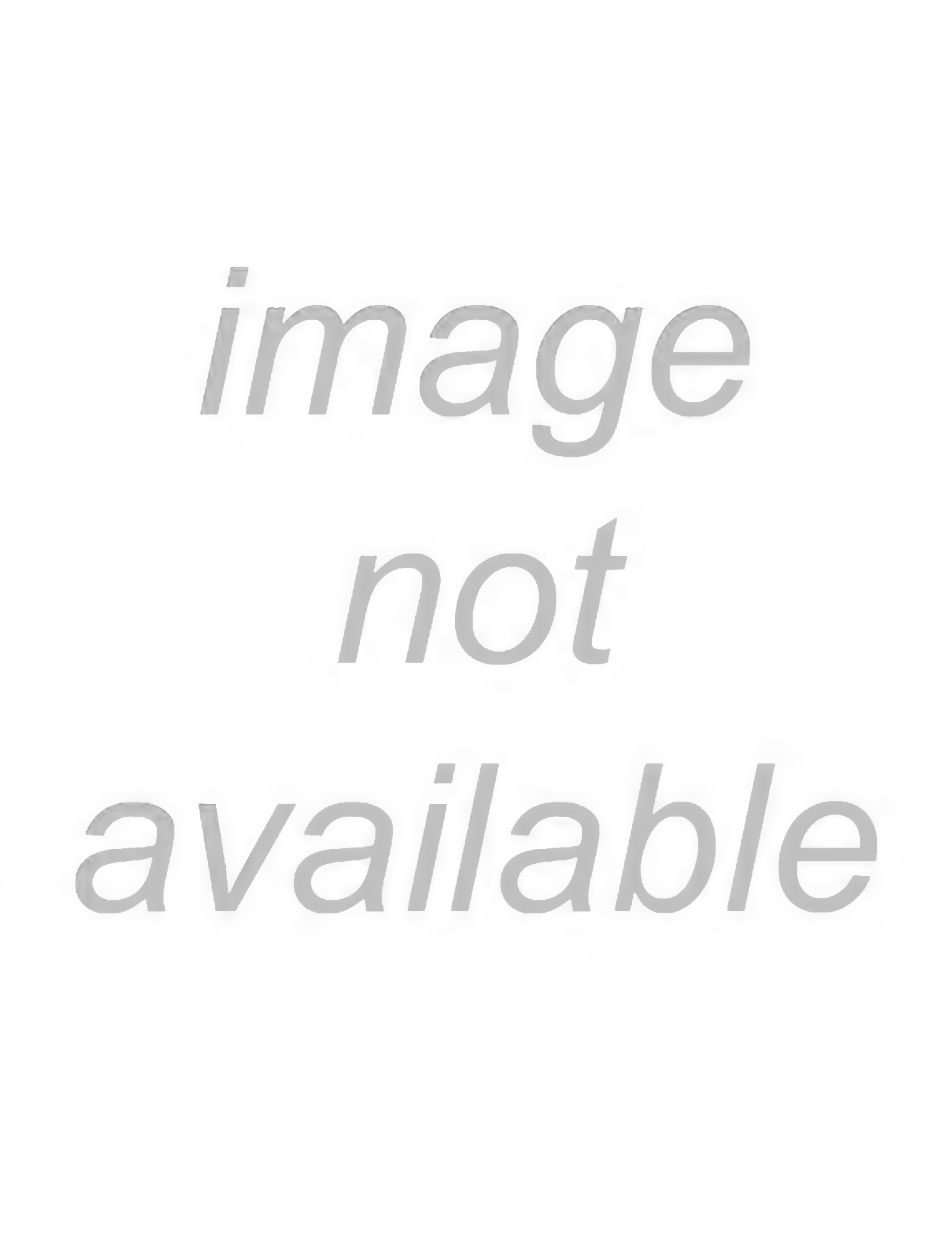


image
not
available

Mit dieser Regel hat es seine Richtigkeit, (α) wenn der Satz nur zweystimmig ist, und die Pause die Stelle der Octave oder einer Dissonanz vertritt; Da verbessert die Pause den Fehler der beyden Octaven nicht. Fig 70. 71. 72. Tab. III. Steht sie aber an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 73. 74. so werden zwar die beyden Octaven bey Einschnitten gut geheissen. Nichts desto weniger sind solche, wenn der Satz regelmäßig rein seyn soll, zu vermeiden. Hingegen gehn sie auf die vorige Art in drey- und mehrstimmigen Sätzen an, es mag bey Einschnitten, oder an andern Orten seyn; Fig. 1. Tab. IV. (β) Wenn der Satz zwar mehrstimmig ist, die Pause aber, die allezeit den Platz der vorhergehenden Note vertritt, gegen die andere Stimme dissoniret, oder eine Octave macht, und die andern Stimmen keinen guten Fortgang haben, d. i. wenn die beyden Octaven durch keinen eingeschobenen Satz von einander unterschieden sind. Denn wenn dieses letztere geschicht, so sind die Octaven verbessert und gut, indem die Regel nemlich allhier von zween unmittelbar auf einander folgenden und durch keinen andern Accord unterbrochnen Sätzen zu verstehen ist. Dieserhalb ist wider die Fig. 2 Tab. IV. befindlichen Exempel nichts einzuwenden, so fürchterlich sie auch auf dem Papiere aussehen. Was saget man aber zu dem Fig. 4. (a) befindlichen Exempel, wo sich viele starke Octaven hinter einander befinden? Das Exempel ist problematisch. Die Wirkung davon ist ungefähr, wie die von der bey Fig. 4. (b) in brechenden Octaven fortgehenden Melodie. Ich will es nicht vertheidigen. Wenn übrigens die beyden Stimmen, die eine Octave zusammen machen, zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zugleich mit einer Octave eintreten: so wollen viele Tonmeister zwar in diesem Falle von der obigen Regel schlechterdings und ohne Bedingung eine Ausnahme machen. Allein die Ausnahme ist falsch, woferne es nicht auf eine gute Art in einem zweystimmigen Satze geschicht, und woferne in einem Tricinio die andern Stimmen nicht zugleich eine gute Bewegung dabey machen, so wie bey Fig. 3. Tab. IV. welches zur Noth angeht.

3) Der Fehler der Octave wird durch keine nachfolgende

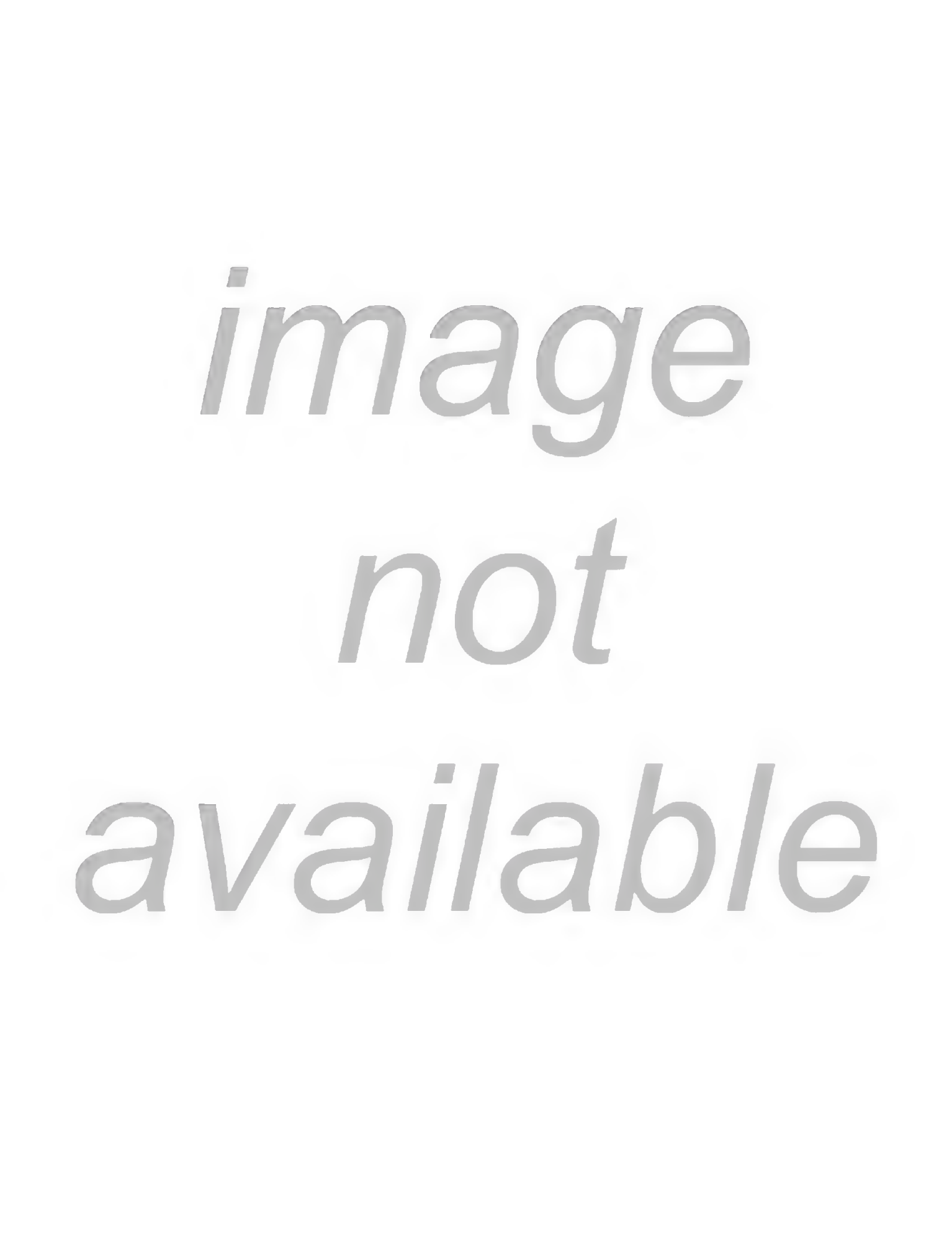


image
not
available

get dergleichen Sätze öfters bis zum Eckel zum Vorschein, wenn sie der Componist noch etwann zu setzen vergessen hat, wie etwan bey Fig. 16. (b) wo die Nötchen, die die Manieren machen, ordentlich in den Tact mit eingetheilet sind. Daß solche Gänge falsch sind, ist bey (c) zu ersehen. Sollen dieselben nicht das Gehör beleidigen: so müssen die Puncte entweder auf die ersten Noten, als auf g und d gesetzet, oder es müssen Triolen daraus gemachet werden (d). Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenoctave von einer andern Gattung, als die itzt erklärten, findet man bey Fig. 17. allwo, vermittelst eines Ueberschlages, vor der Auflösung des dissonirenden Intervalls, die Octave der Gegenstimme, nach einiger Verzögerung, kurz zuvor geschwinde berühret wird. Man findet dergleichen Gänge bey vielen sonst strengen Harmonisten. Es sind bey selbigen so viele Uebersichten.

(8) Es giebt gewisse Gänge, die einige Tonkünstler, die sich in den Mechanismum des Satzes nicht recht zu finden wissen, für Octaven ansehen. Man sehe dergleichen Gänge bey Fig. 18. Tab. IV. Allein das sind nur Scheinoctaven, wie man solches aus der Auflösung dieser Gänge, wenn die Puncte oder Bindungen weggethan werden, bey Fig. 19. sehen kann. Dergleichen Gänge sind so wenig Octavenfehler, daß sie vielmehr dieselben verbessern, so wie solches auf eine ähnliche Art bey den Quinten geschicht. Sie leisten gute Dienste in Setzung der Mittelstimmen, und werden in der Nachahmung im widrigen Tactheile mit gutem Erfolge gebraucht. Doch muß der Satz mehr als zweystimmig seyn, weil die Gänge an sich leer sind, und also wenig Veränderung machen.

(9) Wenn zwo Stimmen eine Octave gegen einander machen, und die in dem folgenden Satze eintretende Stimme gegen eine dieser beyden vorigen eine Octave formiret; ferner, wenn von zwo Stimmen, die eine Octave machen, die eine abgehet, und zwischen der bleibenden und einer andern in dem folgenden Satze gleichfals eine Octave entspringet: so wird solches von einigen als ein Fehler angesehen. Es ist wahr, daß in wenigstimmigen Sachen, zumahl in lauter consonirenden Sätzen, und zwar besonders auf dem Claviere, dergleichen Octavenfolgen, nicht genung die Ohren füllen. Hingegen kann kein einziger mit Recht etwas dawider einwenden, wenn dergleichen Sätze, zumahl bey

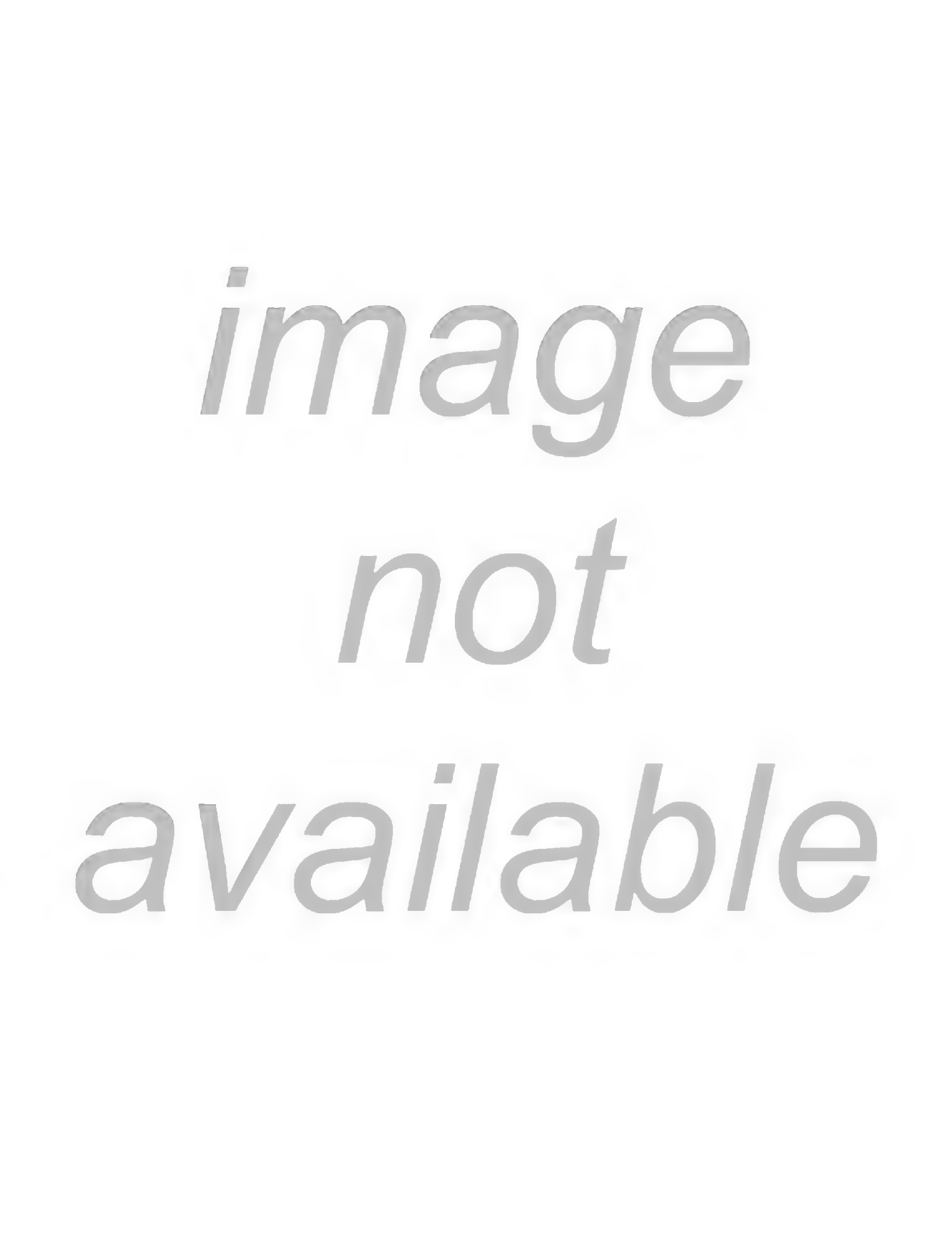


image
not
available

In einer Fuge leisten sie zur Einführung eines Subjects die besten Dienste, und alsdenn können sie noch mit den bey der Anmerkung 9. angeführten Gründen freygesprochen werden. Man nennt sie Ohrenoctaven. Es ist wahr. Allein die Vollstimmigkeit und ein dissonirender Satz sind fähig genung, diese Ohrenoctaven dergestalt zu verstecken, daß sie auch das feinste Gehör nicht vernehmen wird. Man componire vollstimmig, und verbinde sich, sich derselben nicht zu bedienen. Man wird in würkliche Fehler fallen, um einem vermeinten Fehler zu entgehen. Ein Exempel von einer schlechten Uebersteigung in einem galanten zweystimmigen Satze sehe man bey Fig. 6. Die Verwechselung der Octaven bey Fig. 7. duldet man zur Noth in sehr vollstimmigen Sätzen.

(12) Ein heßlicher Fehler wider das Verbot der Octaven ist es, wenn die None, nachdem sie vorhero durch die Octave vorbereitet worden, auch in die Octave aufgelöset wird. Fig. 8. Diese beyden Octaven müßen durch eine dazwischen angebrachte Terz, die auch in eine Sexte verwandelt werden kann, verbessert werden. Fig. 9. Die Verzögerung der zweyten Octave, und die dazwischen angebrachte unvollkommne Consonanz, diese zwey Processe zusammengenommen, geben einen hinlänglichen Grund zur Rechtfertigung dieses Ganges ab.

(13) Ein Fehler wider das Verbot der Octaven ist die Auflösung der Septime in die Octave Fig. 10. wegen der zwischen dem Raume der zwo Grundnoten verdeckt liegende Octave, Fig. 11. Doch in gewißen galanten Gängen im mehr, als zweystimmigen Satze, ingleichen zur Noth im Nonenseptimenaccorde, wenn die Grundstimme eine Terz unter sich geht, erlaubet man diese Auflösung Tab. V. Fig. 12. 13. ingleichen Tab. II. Fig. 7. im zweyten Schemate. Doch muß der Gang, den die Grundstimme in die Terz unterwärts thut, nicht mit der dazwischen liegenden Note von dem Sänger oder Spieler auf die Art, wie bey Fig. 11. Tab. V. ausgefüllet werden muß, ob man es gleich auf die Art wie bey Fig. 14. thun kann.

(II.) Man darf nicht zwo vollkommne Quinten in gerader Bewegung hinter einander setzen. z. E. Fig. 15. Tab. V. und Fig. 46. Tab. I.

Anmerkungen.

(1) Von den Quinten in der parallel Bewegung, als welche alle gut sind, ist hier die Rede nicht.

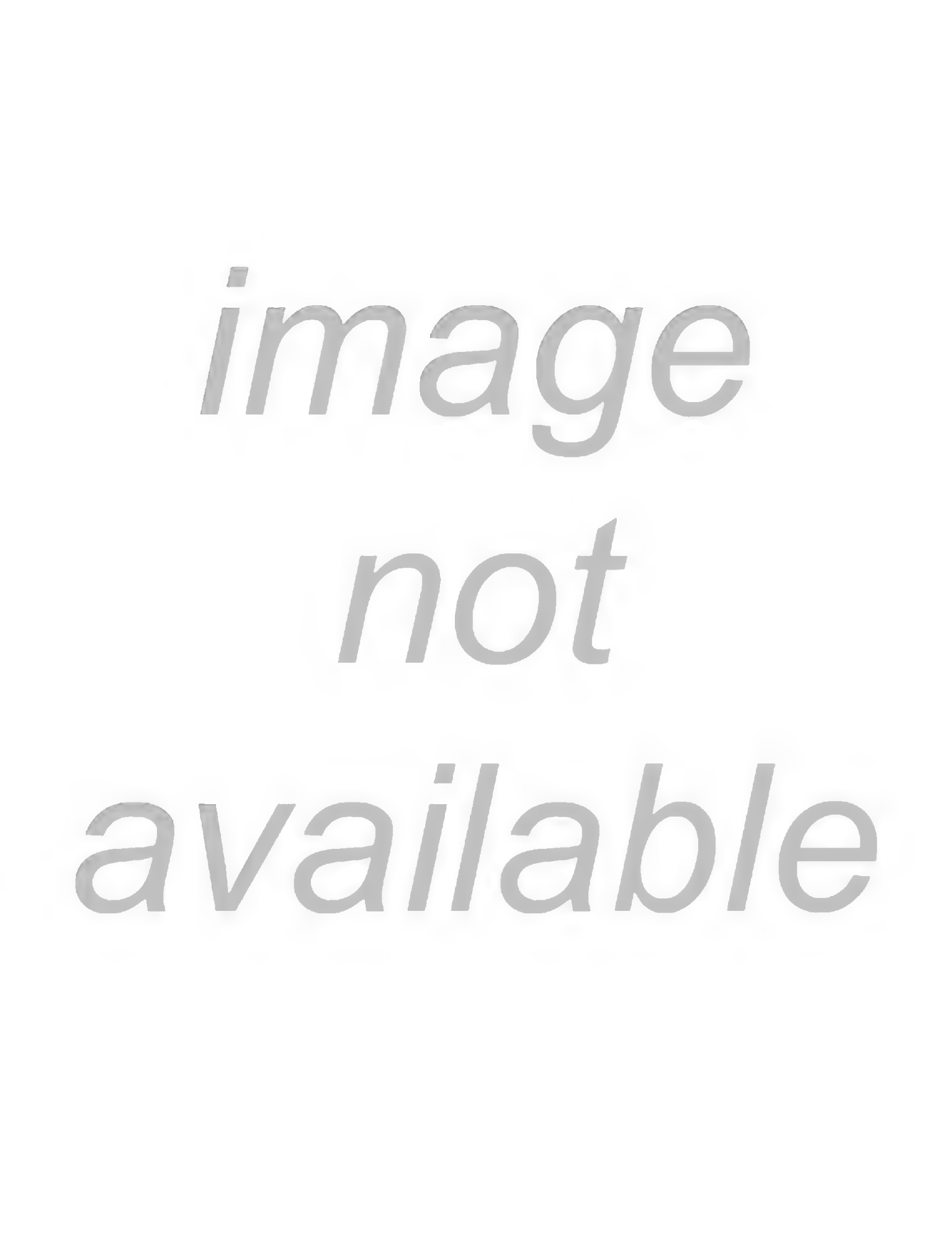


image
not
available

Satz mehrstimmig, und die Bewegung nicht zu hurtig ist, zumahl in Mittelstimmen und bey dissonirenden Sätzen, sehe ich gar nicht die geringste Ursache, warum man nicht der Meinung des Tevo seyn könne. Fux hat dergleichen Gänge mehr als einmahl, wider seine eigene Regel, gebraucht. Wir wollen also die Exempel bey Fig. 25. für unächt, die bey Fig. 26. aber, zwar nicht für ächt, doch zum wenigsten für zuläßig erkennen. Eben die Bewandtniß als mit den Terzen hat es mit der, der ersten Quinte im Durchgang nachfolgenden Septime, davon man bey Fig. 27. böse und bey Fig. 28. zuläßige Exempel befindet. Ich habe gesagt im Durchgang; denn im Anschlage wird sie von keinem bestritten. Fig. 29. Soviel ist indessen gewiß, daß man mit dergleichen Gängen sparsam verfahren muß, so lange man bessere in seiner Gewalt hat.

5) Der Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte verbessert den Fehler der Quinten; doch besser in drey- als zweystimmigen Sätzen. Fig. 30.

6) Mit den durchgehenden Quinten, welche verwerflich sind, Fig. 1. Tab. VI. müssen folgende Arten nachschlagender Quinten, welche gut sind, nicht vermenget werden. Die erste Art ist, wenn die Terz vorangeht. Fig. 2. Die zum Grunde liegend Harmonie ist mit Ziffern dabey ausgedrücket. Die zweyte Art ist, wenn die Sexte voran geht, Fig. 3. (a) und wenn die Quinte auch punctirt wäre, (b) nach der Meinung des berühmten Herrn Capellmeisters Telemann. Wenn bey vorangehender Sexte die Fortschreitung in den beyden Stimmen stuffenweise geschicht, so kann solches nur mit aufsteigenden Noten, wie bey Fig. 4. nicht aber bequem bey herabgehenden Noten geschehen, weswegen die nachschlagenden Quinten bey Fig. 5. als pure fehlerhafte Quintengänge betrachtet werden; ob es gleich nicht unmöglich ist, sie vermittelst der Harmonie in gewissen Fällen von diesem Vorwurfe zu befreyen. Man sehe Fig. 6. Die hinter der Quarte unterwärts nachschlagende Quinten können nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden. Fig. 7. Geschicht der Nachschlag in der Oberstimme, wie bey Fig. 8. (a) so ist solches eine Freyheit, die nur in der Mitte, und zwar nur im galanten Styl vermittelst einer Art der Anticipation erlaubt ist. Zwischen den äussersten Stimmen ist es ein

Fehler,

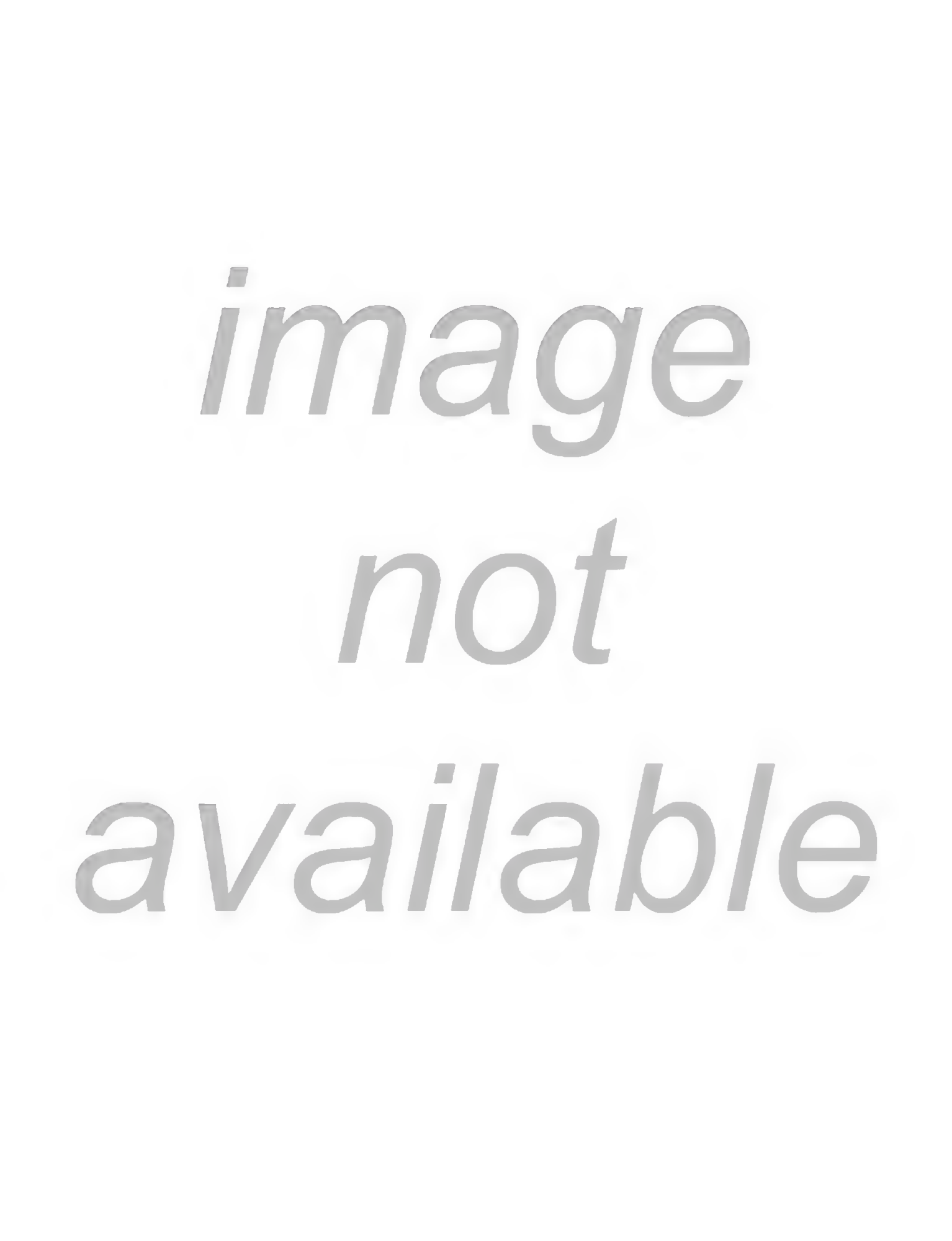


image
not
available

diese Quintenfolgen für fehlerhaft zu erkennen, als die Gänge bey Fig. 18. wo die erste Quinte aus der mittelsten und die zweyte aus der obersten Stimme entsteht.

(12) Was von den durch die Verwechselung der Stimmen entstehenden Octaven gesagt ist, gilt auch von den Quinten dieser Art. Ein böses Exempel siehet man bey Fig. 19. Gute Exempel findet man bey Fig. 20. Bey Fig. 21. siehet man vermittelst der Gegenbewegung abwechselnde Quinten, die man zur Noth in vollstimmigen Sachen duldet. Ein Exempel von einer andern Gattung siehet man bey Fig. 22.

(13) Bey der Wiederholung eines Absatzes aus einem musikalischen Stücke ist dahin zu sehen, daß zwischen dem letzten Satze des Absatzes und dem ersten Satze desjenigen Theils, wo man wieder anfängt, kein fehlerhafter Quintengang entstehe.

(14) Alle in Brechungen vorkommende Quinten, werden erlaubt. Fig. 23.

(15) Es finden sich einige Folgen von harmonischen Sätzen, wo man die offenbaren Quinten in gerader Bewegung zwischen den Mittelstimmen ziemlich vertragen kann. Man sehe Fig. 24. Tab. VI. Die Dissonanz erstücket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten in Quarten zu verwandeln. Es fällt mir allhier ein gewisser Gang aus einem Clavierstolo unsers berühmten Herrn Carl Phil. Eman. Bach, ein, wo man in einem dreystimmigen Satze mit grossem Fleisse gesetzte Quinten findet. Man sehe sie bey Fig. 25. Hier findet sich nicht einmahl eine Dissonanz dabey, die den Eckel der Quinten, nach dem Papiere zu urtheilen, heben könnte; und dennoch ist der Satz den Ohren eben nicht so eckelhaft, als man sich einbilden möchte. Indessen ist es wohl gewiß, daß ein solcher Satz auf dem Claviere, wo die eine Quinte fast erloschen ist, ehe sich die andere hören läßt, erträglicher als auf andern Instrumenten ist, die den Ton halten. Womit will man sonsten diese Quinten entschuldigen? Mit einem Vorhalte? Eine Quinte, die mit einem Vorhalte gemacht wird, ist auch eine Quinte, und die Manieren müssen so beschaffen seyn, daß keine Quinten daraus entstehen. Will man sie damit ent-

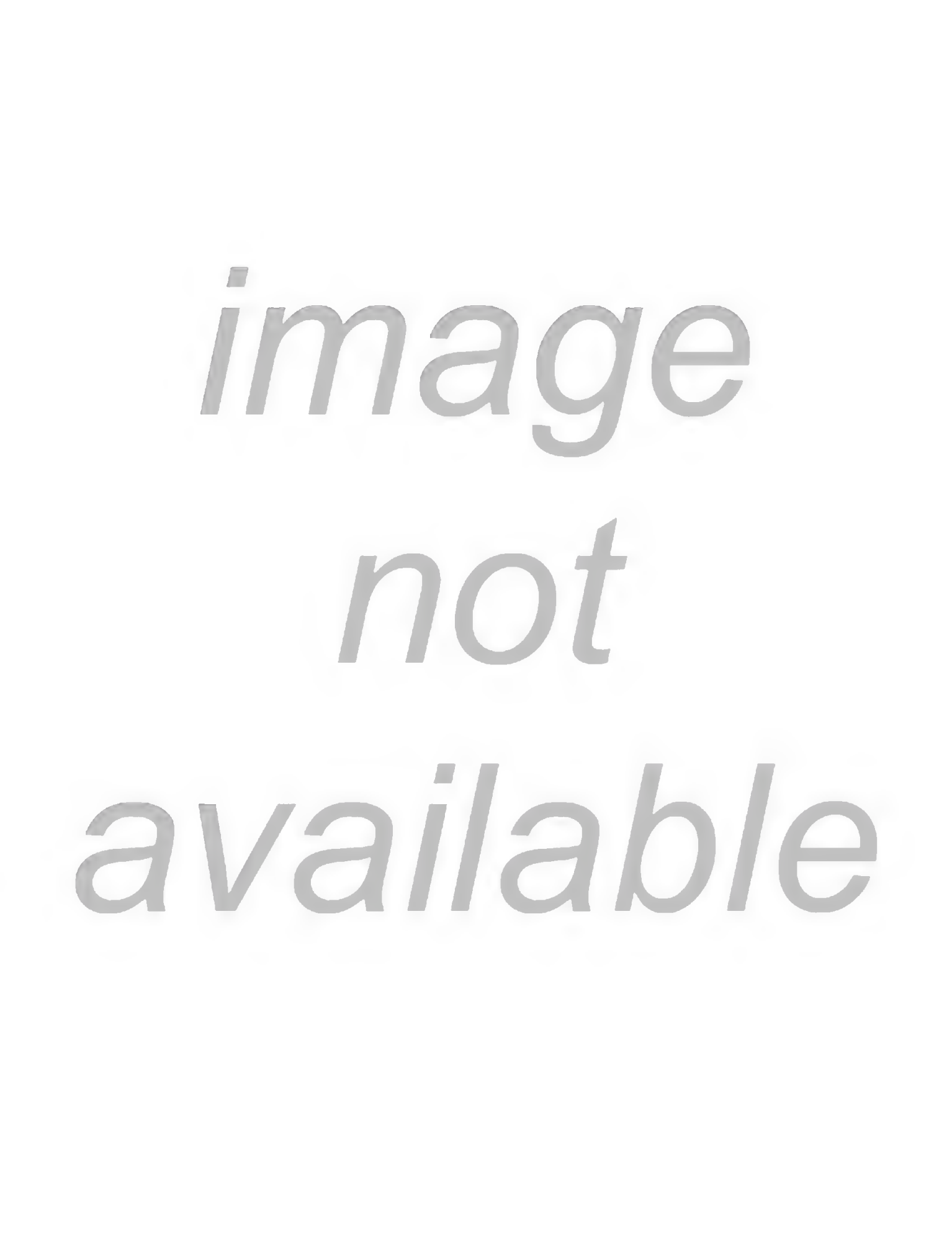


image
not
available

den beyden äusserſten Stimmen findet. Fig. 34. (b) In zweyſtimmigen Sätzen, ingleichen in mehrſtimmigen zwiſchen den beyden äuſſerſten, erlaubet man nur folgenden Gang bey Fig. 35. wo die oberſte Stimme eine Secunde, die unterſte aber eine Quinte abwärts geht.

(VIII) Aus der Octave oder dem Einklange kann man vermittelſt der Seiten- und Gegenbewegung in die Quinte gehen. Fig. 36. 37. Geſchicht ſolches vermittelſt der geraden Bewegung, ſo entſtehen daraus verdeckte Quinten, Fig. 38. welche aber nur in mehr- als zweyſtimmigen Sätzen zwiſchen den Mittelſtimmen, ingleichen zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten erlaubt ſind. In Biciniis, ingleichen in mehrſtimmigen Compoſitionen zwiſchen den beyden äuſſerſten, erlaubet man nur den Gang bey Fig. 39. wo die oberſte Stimme eine Secunde, die unterſte aber eine Quinte aufwärts geht. Nichts deſto weniger findet man auch bey guten Scribenten verſchiedene verdeckte Quinten zwiſchen den äuſſerſten Stimmen in Polyphoniis. Doch müſſen die übrigen Stimmen eine gute volle Harmonie und eine gute Bewegung dabey machen. Man ſehe Fig. 40.

(IX) Zwo Quinten von verſchiedener Gattung können nicht allein in der Seiten- und Gegenbewegung Fig. 41. 42. ſondern auch in gerader Bewegung auf einander folgen, und zwar ſo gut in zwey- als mehrſtimmigen Sachen, unten, oben und in der Mitte, ſprung- und ſtuffenweiſe, jedoch mit Ueberlegung, wenn es in der geraden Bewegung geſchicht.

α) Stuffenweiſe. Hier muß man Acht haben, ob auch verdeckte Quinten entſtehen. Dieſe aber entſtehen allezeit, wenn man von einer unvollkommnen Quinte zu einer vollkommnen geht. Fig. 43. Dieſe Quintenfolge iſt in einem zweyſtimmigen Satze verboten, und nur in einem mehrſtimmigen Satze, jedoch nur in den Mittelſtimmen, oder zwiſchen einer äuſſerſten und mittelſten erlaubt. Hingegen kann man allezeit, in was für einem Satze, und zwiſchen welchen Stimmen es ſey, von einer vollkommnen zu einer unvollkommnen, ingleichen von einer vollkommnen zu einer übermäßigen gehen, weil die Urſach des Verbots, nemlich die verdeckte vollkommne Quinte wegfällt. Fig. 44. und 45. Doch iſt es beſſer, von der vollkommnen zur übermäßigen hinauf, wie bey Fig. 45. als herunter zu ſteigen, Fig. 46. und dieſen letzten Gang nur in Polyphoniis zwiſchen den Mittelſtimmen zu gebrauchen. Von einer über-

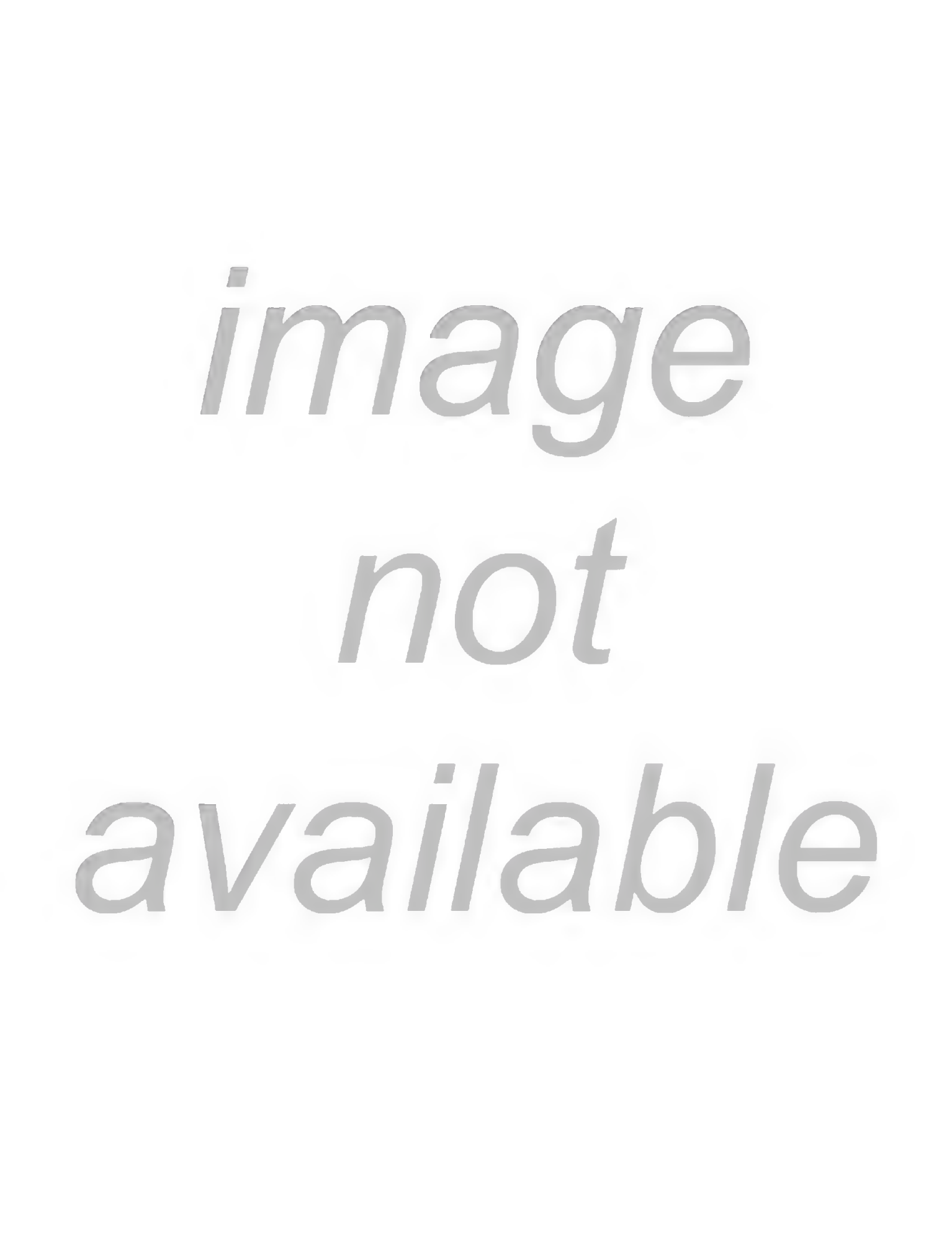


image
not
available

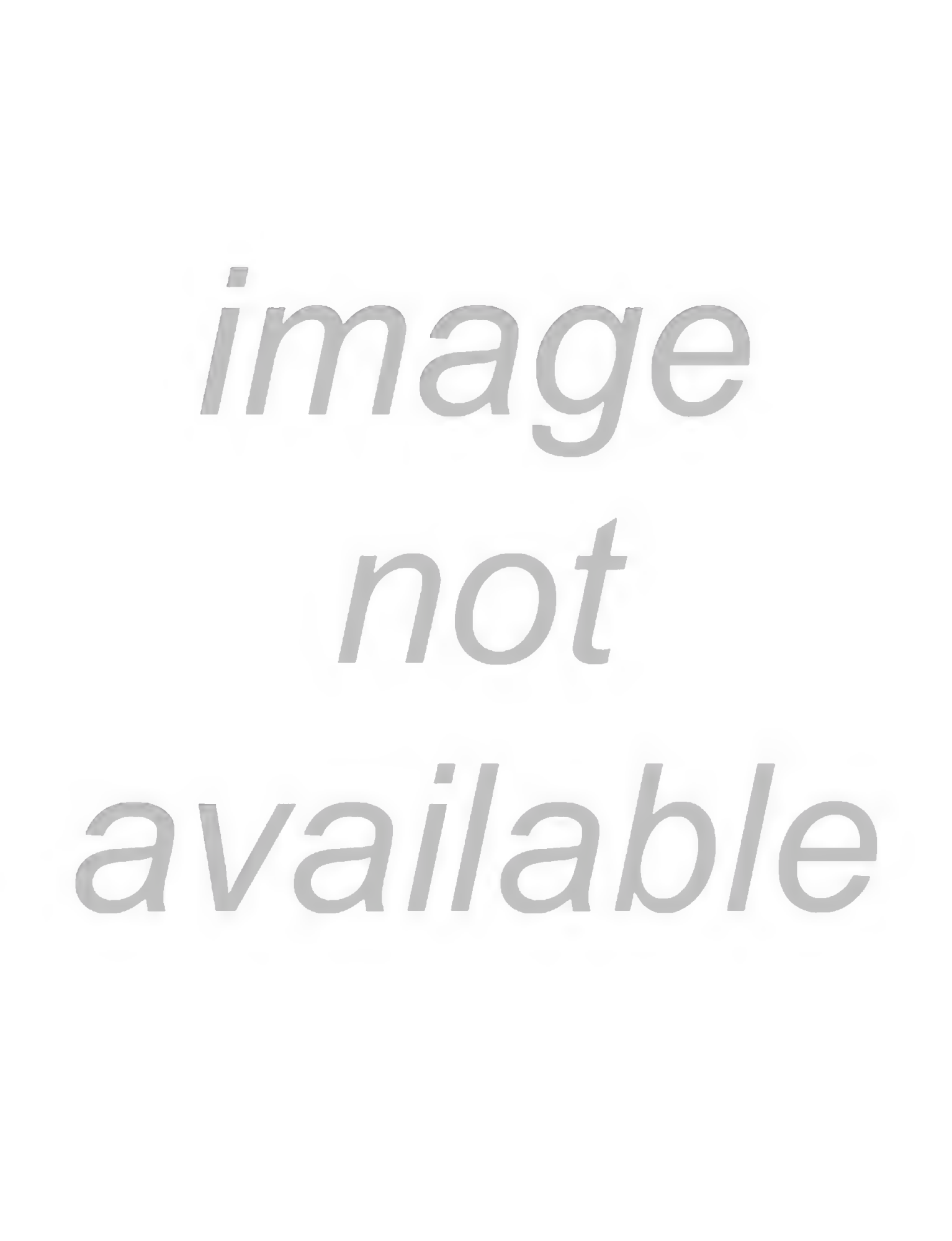
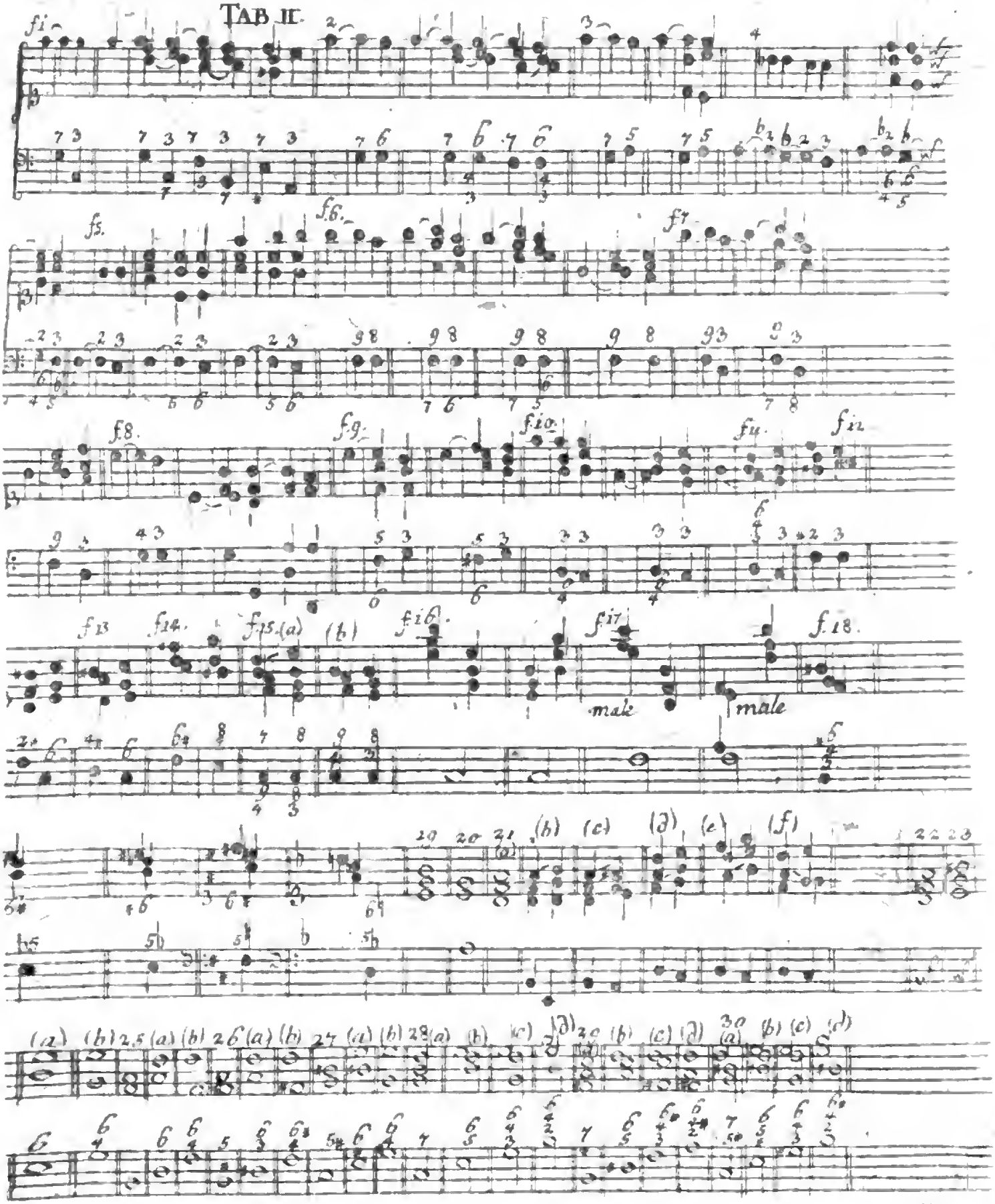


image
not
available



Digitized by Google

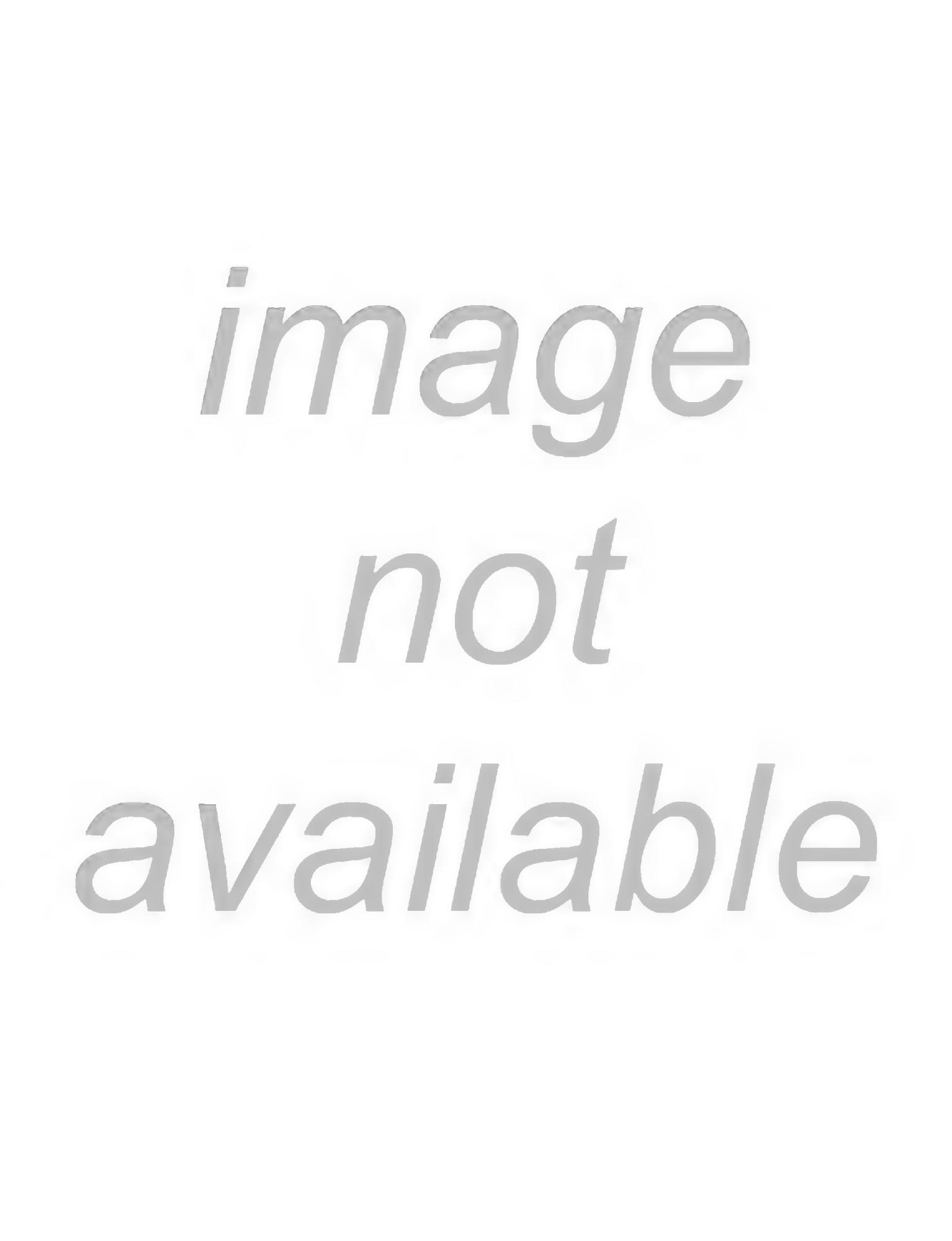
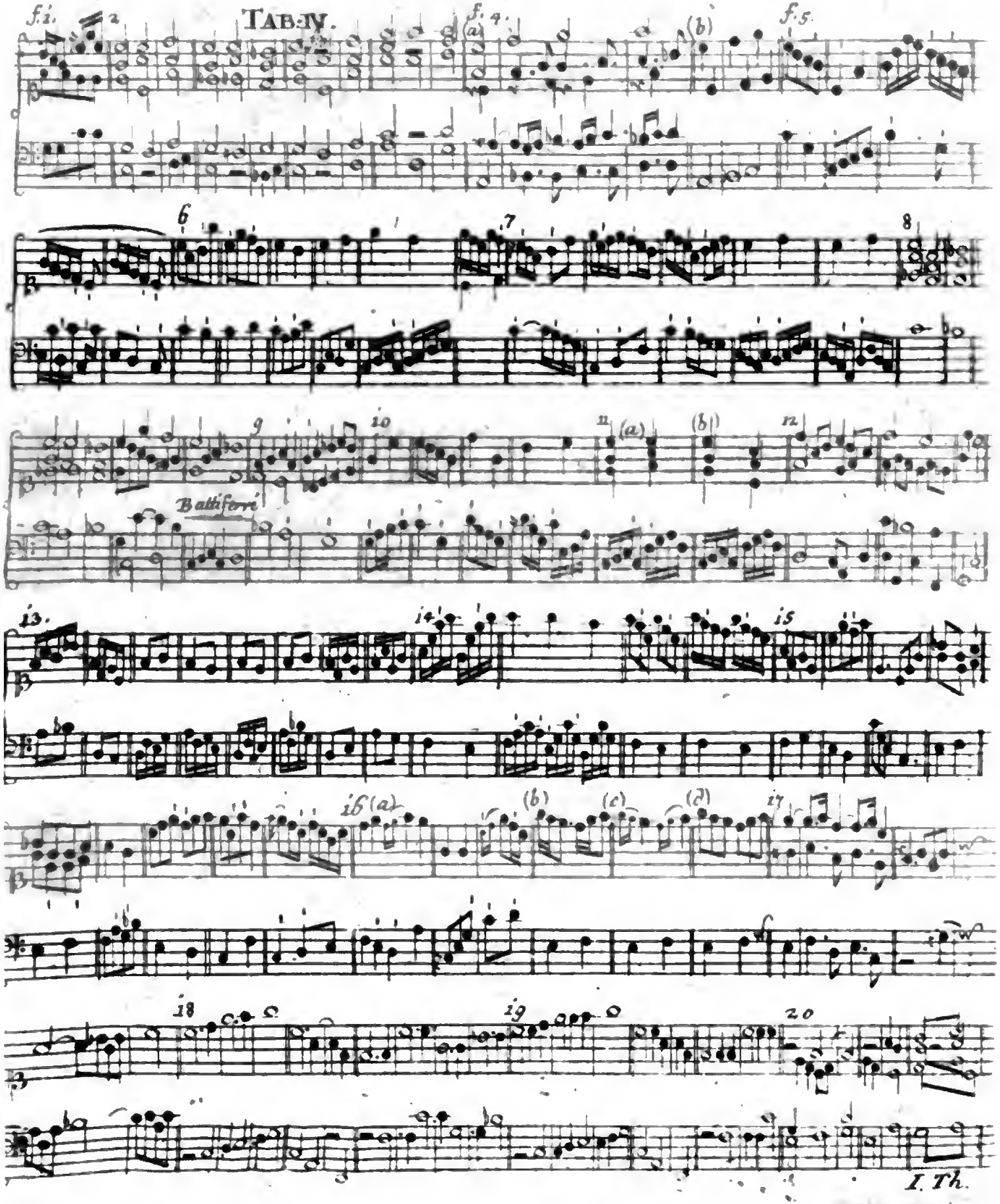


image
not
available


TAB. IV.
f. 1.
f. 4.
f. 5.
6
7
8
9
10
11
12
Battiforri
13.
14.
15
16
17
18
19
20
I. Th.

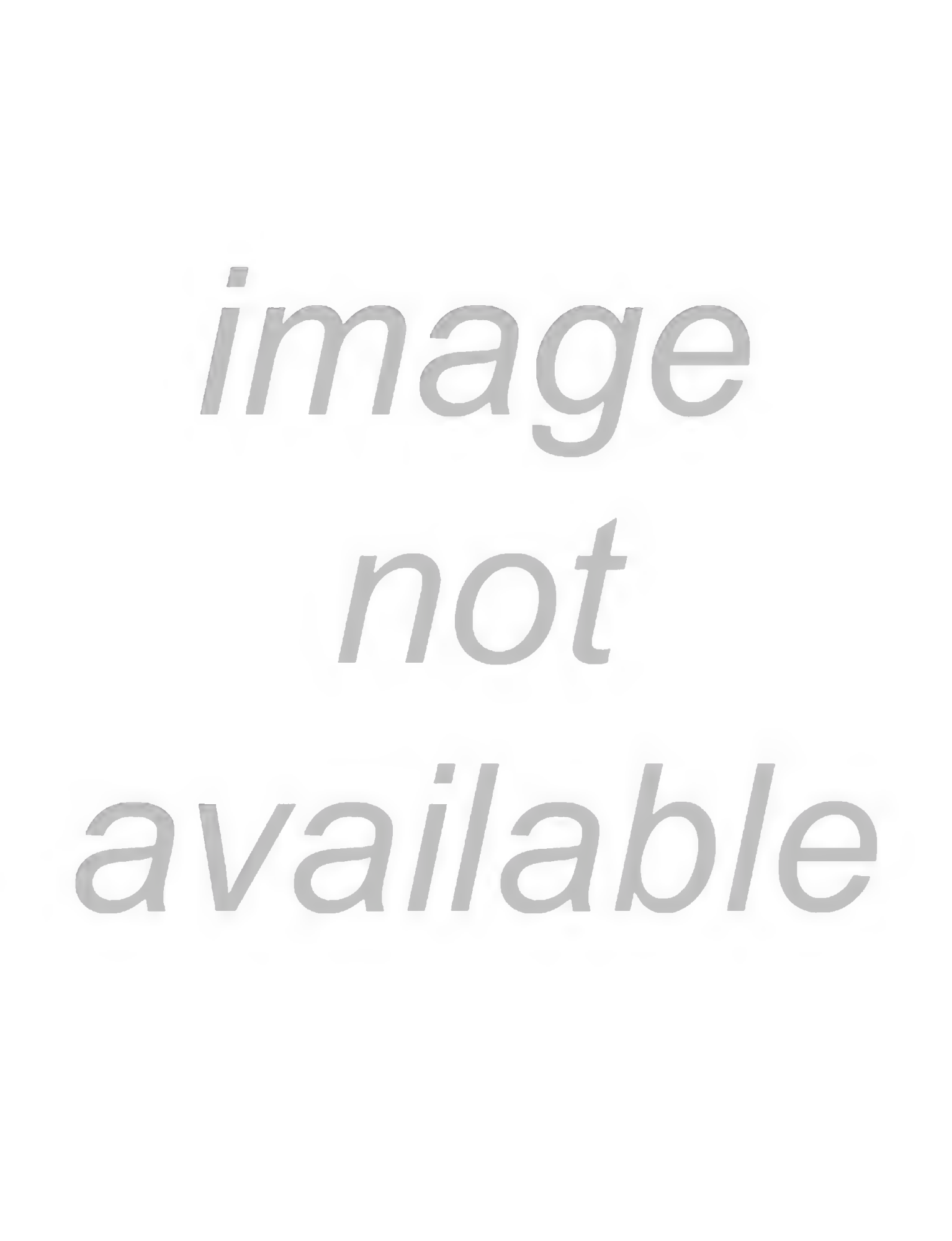


image
not
available